

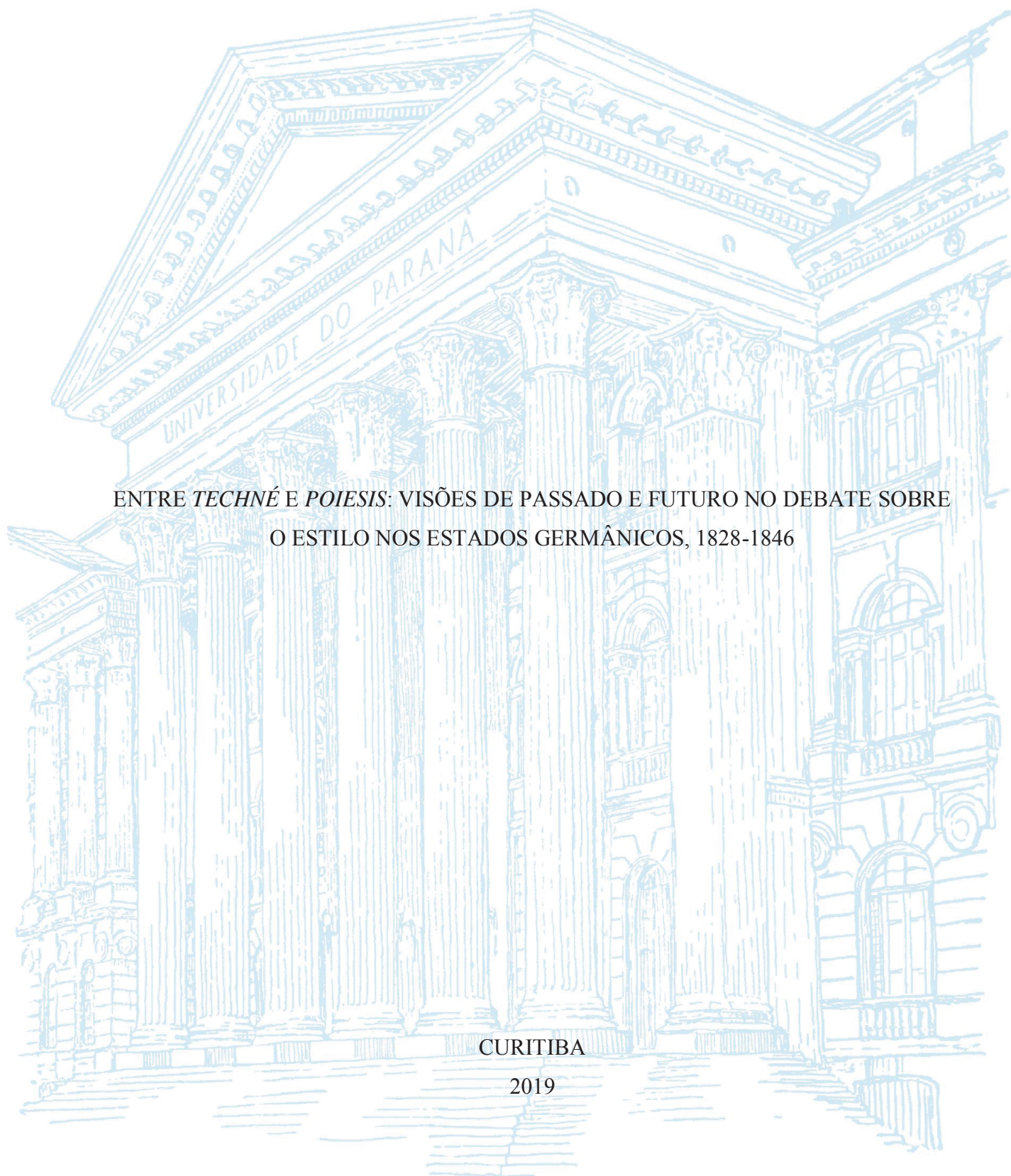
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

OTTO BRAZ DE OLIVEIRA

ENTRE *TECHNÉ* E *POIESIS*: VISÕES DE PASSADO E FUTURO NO DEBATE SOBRE
O ESTILO NOS ESTADOS GERMÂNICOS, 1828-1846

CURITIBA

2019



OTTO BRAZ DE OLIVEIRA

ENTRE *TECHNÉ* E *POIESIS*: VISÕES DE PASSADO E FUTURO NO DEBATE SOBRE
O ESTILO NOS ESTADOS GERMÂNICOS, 1828-1846

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação
em História, Setor de Ciências Humanas,
Universidade Federal do Paraná, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Faraco Benthien

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Oliveira, Otto Braz de

Entre *techné* e *poiesis* : visões de passado e futuro no debate sobre o
estilo em arquitetura nos estados germânicos, 1828 - 1846. / Otto Braz de
Oliveira. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Rafael Faraco Benthien

1. Arquitetura alemã – História – Séc. XIX. 2. Estilo (Arquitetura).
3. Arquitetura – Alemanha. I. Benthien, Rafael Faraco, 1974 -. II. Título.

CDD – 720.943

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **OTTO BRAZ DE OLIVEIRA**, intitulada: **ENTRE TECHNÉ E POIESIS: VISÕES DE PASSADO E FUTURO NO DEBATE SOBRE O ESTILO EM ARQUITETURA NOS ESTADOS GERMÂNICOS, 1828-1846.**, sob orientação do Prof. Dr. RAFAEL FARACO BENTHIEN, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 17 de Janeiro de 2020.



RAFAEL FARACO BENTHIEN
Presidente da Banca Examinadora



VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



RICARDO MARQUES DE AZEVEDO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)



AGRADECIMENTOS

O percurso de dois anos de pesquisa e trabalho, “resumidos” em quase cento e cinquenta páginas, não foi um caminho solitário, por mais que o nome na capa desta dissertação faça parecer.

Gostaria de começar os agradecimentos reconhecendo o papel do orientador Prof. Dr. Rafael Faraco Benthien, que comprou a minha ideia e sempre me desafiou a dar o melhor de mim nestas páginas. Da mesma forma, teve um papel importante em me calmar quando eu estava prestes a achar que o apocalipse estava se aproximando. Suas contribuições para esta pesquisa foram fundamentais, e, sem elas, não saberia os rumos que levaria. De maneira semelhante, agradeço aos professores que estiveram em minha banca de qualificação: Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo e Prof. Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo, por fazerem comentários e apontamentos pertinentes para a conclusão da pesquisa.

Ao grupo de pesquisa do qual fiz parte no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, que nas discussões a respeito do meu projeto de pesquisa e do material que produzi ao longo do primeiro ano, fizeram comentários e sugestões pertinentes e importantes para seu andamento, assim como os professores e colegas das outras disciplinas ministradas. A secretária do PPGHIS, Maria Cristina Parzowski, merece também minhas considerações, por me ajudar com todo o processo burocrático da realização de um mestrado.

À minha esposa e companheira de vida, Luciana César Ribeiro dos Santos, por entender a minha ausência em diversos eventos, e por me acalmar sempre quando eu me encontrava perdido, estressado e cansado do desenvolvimento da pesquisa e das aulas. O percurso deste mestrado se tornou mais fácil ao lado de sua tranquilidade ao lidar comigo.

Aos meus pais, João Braz de Oliveira Neto e Anezina Braz de Oliveira, que não tiveram oportunidade de realizarem estudos formais, e, talvez por isso, sempre me estimularam a estudar e, principalmente, a ser curioso e responsável, junto a minha irmã Silvana Braz de Oliveira.

À minha sogra, Josuí de Almeida César, que me ajudou diversas vezes com as traduções da língua inglesa, e, durante as aulas, permitiu utilizar sua residência como ponto de descanso entre trabalho e estudo.

Ao meu grande amigo e parceiro de conversas intermináveis Marcelo Caetano Andreoli. Por estar acima de mim na cadeia alimentar acadêmica, soube me ajudar em diversas etapas do desenvolvimento desta pesquisa, com comentários valiosos que mudaram

alguns rumos. Sua importância reside também nas diversas vezes em que vii mais futuro e importância no que eu estava pesquisando do que eu mesmo (o que, sinceramente, eu ainda acredito que aconteça).

Um parte dos meus agradecimentos deve ser direcionado aos meus amigos e colegas de trabalho do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Positivo. Primeiramente aos coordenadores do curso Rodolfo Marques Sastre e Fernanda Bertoli Stival, que entenderam minhas restrições de horários e disponibilidade de tempo e fizeram de tudo o possível para que eu pudesse conciliar o trabalho como professor e os afazeres de mestrando. O Rodolfo, inclusive, aceitou o convite para participar de uma disciplina na qual seria debatido meu projeto de pesquisa, e fez contribuições muito positivas para seu desenvolvimento. Devo agradecer também a todos os professores com os quais dividi disciplina nesses dois anos e aguentaram frases como: “não vou ter tempo para corrigir”, “tem como você preparar essa aula?”, “não tenho tempo para fazer reunião”, “você pode corrigir estes trabalhos?”, “você pode postar o material para os alunos?” e coisas parecidas. São eles: Ciro Andrade Siqueira, Elissa Toledo Ramos, Daniel da Fonseca Arantes, Marilice Casagrande Lass Botelho e Débora Pinto Follador. De maneira semelhante, agradeço a Roberto Tourinho Fontan, pelas conversas de corredor e por levar os projetos de extensão quando eu não tinha disponível, e a Murilo Marques por me ajudar no entendimento dos argumentos técnicos e estruturais que constavam no material de pesquisa.

A todos os nomes aqui citados, e os que porventura eu tenha esquecido, meus sinceros agradecimentos. Isso só foi possível com a ajuda e a paciência de vocês. Se alguém quiser se arriscar nas próximas páginas, tenha certeza que aqui há também um pedaço de vocês.

Obrigado!

RESUMO

“Estilo” tornou-se um conceito utilizado na articulação do discurso sobre a arquitetura a partir primeira metade do século XIX nos estados germânicos. Seu uso era um meio de se referir a produção arquitetônica do passado e, da mesma forma, estabelecer escolhas para uso corrente. Tendo isso em vista, o objetivo da presente pesquisa é compreender as visões de passado, presente e futuro que convergiam através das escolhas de um determinado estilo histórico em arquitetura nos estados germânicos na primeira metade do século XIX. Para estabelecer “estilo” como ponto de convergência entre diferentes temporalidades, buscou-se recuperar a historicidade e as tensões inerentes ao termo através de textos de quatro autores que discorreram sobre o tema entre os anos de 1828 e 1846, são eles: Heinrich Hübsch (1795-1863), Carl Albert Rosenthal (1801-1879), Johann Heinrich Wolff (1792-1869) e Carl Gottlieb Wilhelm Bötticher (1806-1899). A hipótese é que o conceito de estilo por eles articulado como forma de prover uma nova legitimação para a arquitetura, reconciliando a escolha no presente com a tradição herdada do passado, tudo isso com vistas ao futuro. Nesse sentido, “estilo” teve que lidar com as transformações ocorridas na arquitetura no início do século XIX, que viu seu campo de atuação ser dividido entre seus aspectos técnicos e construtivos, objetivos (*techné*); e estéticos e evocativos, subjetivos (*poiesis*), algo que influenciou a leitura dos estilos históricos do passado. A análise dos textos levou à conclusão de que os autores decompõem cada estilo histórico investigado em princípios, ou “estilemas”, divididos dentro da mesma dualidade de *techné* e *poiesis*, ou estilemas técnico-construtivos e estilemas evocativos, respectivamente. As qualidades de cada estilo, e seus estilemas, são avaliadas similarmente entre os autores, a mudança está na hierarquização de qual estilema é capaz de tecer mais vínculos com as necessidades do presente, critério a partir do qual cada um realiza sua escolha, ou aponta para um estilo histórico que necessita de desenvolvimento para adequação ao tempo no qual escreviam.

Palavras-chave: Estilo. Estilema. Arquitetura alemã. Século XIX.

ABSTRACT

“Style” has become a concept used in articulating the discourse about architecture since the first half of the 19th century in the Germanic States. Its use was the means by which the architectural production of the past could be redefined, as well as choices for current use could be established. For this reason the aim of the present research is to understand the visions of the past, present and future which converged through a specific historical style in architecture in the first half of the 19th century. In order to establish “style” as a point of convergence of different temporalities an effort has been made to recuperate both the historicity of the term and its intrinsic tensions through the use of texts by four authors who wrote about the subject between the years 1828 and 1846: Heinrich Hübsch (1795-1863), Carl Albert Rosenthal (1801-1879), Johann Heinrich Wolff (1792-1869) e Carl Gottlieb Wilhelm Bötticher (1806-1899). The hypothesis is that the concept of style has been articulated as a way of providing new legitimacy to architecture, reconciling a choice in the present with the tradition inherited from the past, with views towards the future. In this sense, “style” had to handle the transformations which occurred in architecture in the beginning of the 19th century, whose field of action had to face the division between its technical and constructional aspect, i.e. objective aspect (*techné*) and its aesthetic and evocative aspect, i.e. subjective aspect (*poiesis*). This has influenced the reading of historical styles of the past. The analysis of those texts has led to the conclusion that the authors mentioned above decompose each style investigated into principles, or “styleme”, following the same dualistic division of *techné* e *poiesis*, technical-constructional stylemes and evocative stylemes, respectively. The qualities of each style, as well as its stylemes, are evaluated similarly by all four authors. The difference is in determining the hierarchy of which feature would be able to establish more links to needs in the present. This hierarchy would establish the criteria by which each one makes their choices, or points out one specific historical style in need of development so as to allow adequacy to the times in which they were writing.

Keywords: Style. Styleme. German architecture. 19th Century.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - INTERPRETAÇÃO DOS ESTILOS E INDICAÇÕES DE USO	140
--	-----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	TIPOLOGIA DAS FONTES.....	15
1.1.1	Notas sobre as traduções	17
1.2	UM PRIMEIRO ESFORÇO DE INTELIGIBILIDADE	18
1.3	ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	20
2	ESTILO	22
2.1	ESTILO COMO CONCEITO	23
2.1.1	Usos contemporâneos do conceito de “estilo”	28
2.1.2	A relação entre o estilo e o construído	30
2.2	“ESTILO” E AS FONTES: NATIVIZAÇÃO DE UM CONCEITO	32
2.2.1	O caminho até o conceito: elementos de resposta	34
2.2.1.1	“Estilo” para os autores franceses do século XVIII	36
2.2.1.2	Winckelmann e “estilo”.....	39
2.2.1.3	Imitação simples da natureza, maneira e estilo	43
2.3	ENCICLOPÉDIA BROCKHAUS	45
3	SENTIMENTOS DE AFILIAÇÃO NACIONAL	49
3.1	IDENTIDADE NACIONAL NA ALEMANHA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX	50
3.1.1	Herder e o “local”	51
3.2	FUNDAMENTOS DE UM DEBATE	54
3.2.1	O medievalismo.....	54
3.2.2	O clássico	63
3.3	CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO NO INÍCIO DO SÉCULO XIX	68
4	ARQUITETURA	72
4.1	VÍNCULOS INTERNOS	75
4.1.1	A tradição de Vitrúvio: a imitação da natureza	75
4.1.2	Alguns questionamentos acerca da imitação da natureza de Vitrúvio	77
4.2	VÍNCULOS EXTERNOS	80
4.2.1	A relação entre a arquitetura e uma nova totalidade	80
4.2.1.1	Jean-Nicolas Durand e a <i>École Polytechnique</i>	81
4.2.1.2	August W. Schlegel e a Doutrina da Arte	84
4.3	O LUGAR DOS ORNAMENTOS.....	87
4.4	ARQUITETURA ENTRE <i>TECHNÉ</i> E <i>POIESIS</i>	92

4.4.1	O diagnóstico da arquitetura: um mergulho nas fontes primárias.....	92
4.4.2	Entre <i>techné</i> e <i>poiesis</i> , entre corpo e espírito	95
5	ESTILOS HISTÓRICOS.....	103
5.1	ESTILO E OS “ESTILEMAS”: TENSÃO ENTRE PASSADO E FUTURO	107
5.2	INTERPRETAÇÃO DOS ESTILOS HISTÓRICOS.....	110
5.2.1	O estilo antigo	112
5.2.2	O estilo medieval.....	123
5.2.3	Bötticher e a síntese dos estilos.....	132
5.3	EM QUAL ESTILO DEVEMOS CONSTRUIR?	136
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
6.1	EPÍLOGO: APROFUNDAMENTO DO DEBATE.....	143
	REFERÊNCIAS	145

1 INTRODUÇÃO

Na arquitetura, para criar algo esplêndido, é preciso sempre seguir um estilo puro, ou é permitido que um espírito criativo escolha o melhor dos vários, para constituir algo original?

- Maximiliano II da Baviera, 1832.

A frase que serve de epígrafe para esta introdução, proferida em 1832 pelo então príncipe da Baviera, não teve, a princípio, um alvo específico. Sete anos depois, porém, ela foi direcionada a Karl Friedrich Schinkel, um dos arquitetos mais conhecidos dos estados germânicos, o qual, em resposta, desaconselhou uma combinação de estilos e recomendou a realização de um concurso de projetos arquitetônicos para atingir tal meta.

A formalização do concurso teve que esperar sua subida ao poder, algo que só aconteceria em 1848. Em 1850, o agora rei da Baviera, com a organização da Academia de Artes de Munique, finalmente patrocinou o concurso para o projeto de um novo instituto de alta formação e ensino em Munique, que viria a ser conhecido posteriormente como “Athenäum”.

O primeiro parágrafo do “convite” realizado aos arquitetos já apontava para a disparidade nas escolhas estilísticas do período. O texto evidenciava o esforço da arquitetura em desenvolver algo “novo, nativo e atual, peculiar ao povo e ao local”, mas reconhece que “as direções e os caminhos, nos quais nossos arquitetos esperam alcançar os objetivos, são muito diferentes” ¹ (EINLADUNG, 1851, p. 106, tradução nossa). Os comentários fazem alusão aos que preferem a salvação da arte nos clássicos (gregos e romanos) e os que indicam uma retomada dos estilos medievais (românico e gótico) “como única condição para a reivindicação do renascimento nacional de nossa arquitetura” ² (EINLADUNG, 1851, p. 106, tradução nossa), o texto também apontava para os arquitetos que buscavam a fusão de diferentes elementos para a criação de um estilo novo e sem precedentes, assim como o questionamento de Maximiliano II apontava.

O “convite” continua, e estabelece os requisitos mínimos do projeto a ser desenvolvido, como: número de salas, funções, custos etc. O concurso, contudo, tinha ambições maiores. Em um documento que acompanhava o “convite” havia explicações mais contundentes sobre seus objetivos.

¹ No original: “neuen, natur- und zeitgemässen, volks- und orts- eigentümlichen (...) sind die Richtung und Wege, auf welchem unsere Architecten debei zum Ziele zu gelangen hoffen, sehr verschieden.”

² No original: “als einzige Bedingung einer nationalen Wiedergeburt für unsere Architectur fodern.”

O documento anexado reivindicava que, “não vivemos mais no tempo das produções inconscientes e das necessidades naturais, das quais surgiram as antigas regras de construção, mas sim na época do razão, da pesquisa, e da reflexão autoconsciente”; por tal motivo, “o caráter de uma arquitetura atual deve, portanto, ser: finalidade prática, conforto da vida, simplicidade e beleza, de acordo com o presente desenvolvimento da técnica.” ³ (EINLADUNG, 1851, p. 108, tradução nossa).

Da mesma forma que apontavam para questões do tempo presente, tanto o “convite” quanto o documento anexado, faziam uso dos estilos históricos de maneira inconstante. Em um momento alertava aos futuros participantes a considerar a fauna e flora germânica, assim como a arquitetura germânica medieval (gótico) enquanto possibilidades decorativas. E em uma outra passagem indicava o uso de um estrutura que fosse equivalente a gótica, mas com recursos ornamentais grego. O documento anexado conclui com a seguinte declaração:

a tarefa é que o arquiteto, com total liberdade, valha-se de todos os estilos existentes e suas ornamentações; e forme, com estes elementos, um todo original, belo e orgânico, de tal forma que o projeto escolhido não pertença especialmente a nenhum estilo arquitetônico estabelecido. ⁴ (EINLADUNG, 1851, p. 108, tradução nossa).

Ou seja, a ideia por trás do concurso era a criação de um novo estilo arquitetônico, algo que não passou despercebido pelos editores da *Deutsches Kunstblatt* (Jornal da Arte Alemã), e que foi o principal motivo para que publicassem o edital em suas páginas, em abril de 1851. Antes do “convite” há um texto intitulado “Die Fortbildung der Baukunst und die Preisaufgabe der Münchner Akademie” (A Formação da Arquitetura e o Concurso da Academia de Munique), onde o editor do periódico tece suas considerações. Ele ressalta que as condições do tempo presente não podem mais ser equivalentes às dos períodos históricos dos estilos existentes, afirmando que “ainda hoje não estamos dispostos a negar a tradição, mas, como as coisas estão, ela só pode ter no máximo apenas uma limitada influência na possível formação da arte arquitetônica.” ⁵ (DIE FORTBILDUNG, 1851, p. 105, tradução nossa)

A crítica mais intensa, porém, seria publicada pouco mais de um mês depois, no mesmo jornal. Em um artigo intitulado “Ein neuer Baustyl” (Um Novo Estilo), o editor da

³ No original: “Wir leben nicht mehr in der Zeit des unbewussten, naturnothwendigen Schaffens, durch welches früher die Bauordnungen entstanden, sondern in einer Epoche des Denkens, des Forschens, der selbstbewussten Reflexion (...) Der Charakter einer zeitgemässen Architektur muss daher sein: praktische Zweckmässigkeit, Comfort des Lebens, Einfachheit und Schönheit nach der gegenwärtigen Ausbildung der Technik.”

⁴ No original: “Die Aufgabe ist es, dass der Baumeister sich mit voller Freiheit aller vorhandenen Baustyle und ihrer Ornamentik bedient und diese Elemente zu einem originellen, schönen, organischen Ganzen gestaltet, und zwar so, dass die zu wählende Bauart keinem der schon bestehenden Baustyle speziell angehört.”

⁵ No original: “Wir sind, selbst heute, nicht gewillt, die Tradition zu verläugnen; aber sie kann, wie die Dinge stehen, höchstens nur einen vereinzelt, bedingt Einfluss auf die mögliche Fortbildung der architektonischen Kunst haben.”

revista categoricamente afirma: “sobre a questão preliminar, se alguma coisa é possível ser ambicionada, no entanto, a história responde: estilos arquitetônicos não são feitos, mas sim surgem.”⁶ (EIN NEUER, 1851, p. 145, tradução nossa). Este artigo, apesar da crítica, elogia o concurso por buscar o estilo na tipologia funcional do edifício que mais correspondia ao “espírito do tempo”, ou seja, uma instituição de ensino. Esse elogio é comparado com os principais edifícios históricos, em uma afirmação que relaciona que o estilo grego é encontrado nos principais edifícios de seu tempo, os templos; enquanto que, da mesma forma, o estilo medieval é encontrado nas igrejas cristãs.

O concurso prosseguiu, mesmo com as críticas realizadas pela *Deutsches Kunstblatt*, e os resultados, como não poderiam ser diferentes a partir do demonstrado no “convite”, juntavam diversos elementos de estilos diferentes, sem chegar a nenhum “novo”. Em 1854, mesmo assim, os jurados chegaram a um vencedor, Wilhelm Stier. O rei Maximiliano II, no entanto, não tinha a intenção de construir a proposta vencedora. Isso pelo fato de que já tinha contato desde 1852 com o arquiteto Friedrich Bürklein para um projeto estendido que incluía, além do *Athenäum*, a Maximilianstraße como um todo.

A competição para a criação de um novo estilo arquitetônico, porém, nos mostra mais do que apenas a disputa para ter uma encomenda de projeto. Ela apresenta a síntese de debates sobre a natureza da arquitetura, com uma grande importância dada à escolha de um estilo. É este conceito que se posiciona capaz de tecer vínculos entre presente, passado e futuro. A aparente confusão inerente ao próprio concurso apenas consolida um conflito que já vinha se desenrolando desde a virada do século.

O período que se estende de 1750 até 1850 foi marcado por diversas tentativas de redefinição das bases nas quais deveria se fundamentar a arquitetura, motivada pela queda de legitimidade dos padrões herdados da tradição, que forneciam as bases a partir dos quais a arquitetura se sustentava. Entre os fatores que propiciaram a queda, houve um aprimoramento no desenvolvimento técnico no campo da construção, e o surgimento de profissionais específicos (engenheiros) para lidar apenas com esses aspectos nas edificações, e que passaram a disputar com os arquitetos a autoridade sobre o ambiente construído.

O discurso sobre o objeto construído passa a ser dividido então em um caminho que considera os aspectos técnico-construtivos, advindos da objetividade; e outro que estava mais afim com os aspectos artísticos e simbólicos, advindos da subjetividade. As tensões entorno da arquitetura marcam uma divisão entre “corpo” e “espírito”, ou entre *techné* e *poiesis*, sendo

⁶ No original: “Auf die Vorfrage, ob überhaupt etwas Mögliches angestrebt werde, antwortet freilich die Geschichte: Baustyle werden nicht gemacht, sondern entstehen.”

a primeira a revelação do conhecimento no mundo físico (objetivo), e a última com a representação simbólica (subjetivo). Isso é perceptível no próprio “convite” do concurso que trouxemos anteriormente, e na resposta dada pelo editor da *Deutsches Kunstblatt*.

Na tentativa de redefinir o campo da arquitetura, alguns autores do período vão discorrer sobre sua definição, seus usos e suas tarefas, buscando estabelecer bases seguras contra a aparente arbitrariedade na qual esta vinha se desenvolvendo, como consequência dos diversos questionamentos e da queda de legitimidade dos padrões até então em vigor. No contexto europeu, os estados germânicos vão apresentar algumas características particulares: a falta de uma instituição centralizadora de regras, como a *Académie* na França; as diversas convulsões políticas causadas pelas invasões francesas no início do século XIX; a revolta contra as aristocracias locais, mais ligadas à França e à Viena; uma influência mais direta de outros campos do pensamento, que chamamos de filosofia, história da arte e história natural, mas que ou não tinham fronteiras tão bem definidas, ou eram diferentes das de hoje; e uma aparente busca de uma identidade nacional, que reflete, assim como em outros campos culturais, também na arquitetura.

O resultado das características particulares nas quais os estados germânicos estavam inseridos é que “em grande número, os teóricos da arquitetura do século XIX comentaram sobre a inabilidade do período contemporâneo em relacionar seus pensamentos e ações na criação de formas edificadas belas e úteis”, e que, nesse contexto, acolher um estilo do passado significava uma fuga das incertezas. Assim sendo, “cada estilo histórico era visto como um mecanismo para mediar as incertezas modernas com as ideias de coesão social” (SCHWARZER, 1995, p. 36-37, tradução nossa). Dessa forma, o conceito de “estilo” se torna um elemento-chave para o qual convergem os diversos pontos de vista em relação ao papel das artes, com a arquitetura em particular, e seu lugar tanto na representação de uma nação ou povo quanto na de suprir as necessidades técnicas e funcionais. Ou seja, conforme apresentado na discussão sobre o concurso de Maximiliano II, da mesma forma que haveria necessariamente uma vinculação com a tradição, esta deveria estar atenta também com as especificidades do tempo no qual viviam.

O objetivo da presente pesquisa é compreender as visões de passado, presente e futuro que convergiam através da escolha de um determinado estilo histórico em arquitetura nos estados germânicos entre 1828 e 1846. A hipótese que a norteia é que o conceito de estilo era tensionado entre os autores do período como forma de prover uma nova legitimação para a arquitetura, reconciliando as ações do presente com a tradição herdada do passado, com vistas a um futuro que se apresentava diante deles. Nesse sentido, o estilo tem que lidar com a

dissolução do objeto construído entre *techné* e *poiesis*, divisão essa que iria guiar os argumentos na defesa ou na refutação de um estilo.

1.1 TIPOLOGIA DAS FONTES

Os livros que tratam da arquitetura do século XIX geralmente deixam um capítulo separado para tratar de “estilo”. Na maioria dos casos, o tema é tratado de maneira superficial, e o século XIX europeu é considerado apenas como o “século dos estilos”, quando a escolha de um estilo é referenciada muito a aspectos de gosto e da moda vigente, em grande parte por causa da história contada por Pevsner (1995).

A caracterização generalizante da escolha de um estilo arquitetônico da forma mostrada no parágrafo anterior sempre causou estranheza, e retirava dos arquitetos e artistas suas próprias visões a respeito da arquitetura, deixando em evidência apenas o “gosto” das pessoas que encomendavam os projetos.

Na busca por explicações que iam além dos resumos trazidos nos grandes manuais da arquitetura, e por acreditar que a escolha dos aspectos fisionômicos do objeto arquitetônico refletiam mais que apenas a moda e o gosto, a busca por esclarecimento nos fez chegar primeiramente à um livro que é referenciado em muitos manuais, “In welchem Style sollen wir bauen?” (em qual estilo devemos construir?) do arquiteto Heinrich Hübsch (1795-1863).

O livro não possui tradução em língua portuguesa e, até onde sabemos, a única versão disponível estava em língua inglesa, tendo sido editada em 1992 pelo “Getty Center for the History of Art and the Humanities”, instituto baseado na Califórnia, Estados Unidos. A mesma edição, além do livro de Hübsch, continha a tradução de outros cinco textos, escritos entre 1828 e 1847 que versavam sobre a mesma temática: em qual estilo devemos construir?

Os textos escolhidos para constituírem a série documental primária desta pesquisa não se referem a todos que constam na publicação americana citada anteriormente, mas apenas a quatro deles. Além da já mencionada obra de Hübsch, de 1828, os outros autores, e suas respectivas obras são: Carl Albert Rosenthal (1801-1879), “In welchem Style sollen wir bauen? (Eine Frage für die Mitglieder des deutschen Architektenvereins), ou “em qual estilo devemos construir? (uma questão para os membros da Associação dos Arquitetos Alemães”, de 1844; Johann Heinrich Wolff (1792-1869), “Einige Worte über die von Herrn Professor Stier bei der Architektenversammlung zu Bamberg zur Sprache gebrachten architektonischen Fragen”, ou “considerações sobre as questões colocadas a respeito da arquitetura pelo

Professor Stier⁷ no Encontro de Arquitetos de Bamberg”, de 1845; e por último, Carl Bötticher, “Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage”, ou “Os princípios dos métodos de construção dos helenos e germânicos a respeito de suas aplicações em nossos dias”, de 1846. Diferentemente da obra de Hübsch, que é um livro, os outros três textos são artigos de periódicos publicados nos estados germânicos, o primeiro na “Zeitschrift für praktische Baukunst” (Revista para Arquitetura Prática), e os seguintes na “Allgemeine Bauzeitung” (Jornal de Construção Geral).

A escolha das quatro fontes citadas e a consequente eliminação das outras duas que estavam no mesmo impresso decorrem do fato da similaridade dos componentes narrativos. As intenções dos quatro autores eram a de estabelecer uma base segura na qual a arquitetura deveria se fundamentar para exercer sua atividade não só no momento presente, mas também com vistas a um futuro próximo, contra uma aparente arbitrariedade e declínio que estava ocorrendo no momento. Os elementos que levaram os quatro autores a escreverem sobre o tema podem ser relacionados com o concurso apresentado no início deste capítulo, pois as questões pertinentes sobre a natureza da arquitetura pareciam ainda sem solução.

As similaridades narrativas foram percebidas em uma análise prévia do corpo documental, e fez sobressair uma estrutura semelhante, que possibilitava uma comparação. Em comum, todos os autores articulam: (1) um entendimento sobre o conceito de estilo; (2) um diagnóstico com relação ao estado da arquitetura no momento em que escreveram, que reflete na suposição sobre os “usos” e as “tarefas” da arquitetura; (3) uma análise dos “estilos históricos” realizados através de “pequenas histórias da arquitetura”, nas quais cada autor discorre sobre o que consideram ser os principais estilos arquitetônicos. Essa análise busca também decompor os estilos em princípios, o que passamos, ao longo da pesquisa, a chamar de “estilemas”; (4) um entendimento da relação entre passado e futuro, no qual o campo de tensões busca ser solucionado através da intenção de uso de um estilo, seja esse novo ou em desenvolvimento.

Há outros aspectos com relação aos textos que merecem ser mencionados. A obra de Hübsch é um livro, enquanto a dos outros três autores foram artigos de periódicos publicados a partir da década de 1840. O surgimento de textos breves e de fácil divulgação no período originou-se com a invenção das impressoras a vapor e sua grande disseminação nos estados germânicos a partir da década de 1820. Isso permitiu a propagação de um novo tipo de

⁷ O mesmo Professor Stier que ganhou o concurso de projeto patrocinado pelo Rei Maximiliano II da Baviera em 1854.

escrito, os periódicos. Não apenas estes, mas os livros de arquitetura também, em grande medida, mudaram sua configuração, passando de espessos tratados a livros mais curtos e propícios à circulação.

A divulgação mais rápida de ideias era necessária para uma cultura arquitetônica que se modificava velozmente, incluindo: novos tipos de edifícios, invenções tecnológicas e de materiais, especulações intelectuais etc, e continuamente incluíam material gráfico para facilitar a visualização de ideias. Apesar dos periódicos existirem anteriormente, faltava uma aproximação coerente com a arquitetura, algo que mudaria com o estabelecimento dos principais periódicos em língua alemã, a partir da década de 1830, assim, “os periódicos foram os meios para uma legitimação política diversificada da cultura arquitetônica moderna. Contribuindo para o colapso do paradigma das ordens clássicas, eles expressavam a emergente formação heterogênea do conhecimento sobre arquitetura” (SCHWARZER, 1995, p. 30, tradução nossa).

Por se tratarem de texto breves, o esforço de inteligibilidade necessário para o entendimento de diversos conceitos utilizados pelos autores requisitou uma série documental secundária. Essa série é composta de outros livros e textos sobre arquitetura escritos anteriormente ao das fontes, assim como sobre filosofia e história da arte. A base fornecida por essas fontes secundárias serviu para esclarecer e aprofundar muitos dos pontos citados superficialmente pelos autores das fontes primárias, ajudando a trazer mais densidade para a análise.

1.1.1 Notas sobre as traduções

Conforme mencionado, a pedra angular do desenvolvimento da pesquisa foi a publicação em língua inglesa dos textos. Mesmo assim, buscamos os textos na língua original para controlar as traduções e dirimir qualquer ambiguidade que os termos poderiam ter na tradução em língua inglesa. O tempo requerido para o desenvolvimento de um mestrado, porém, não permitiu o aprendizado aprofundado de uma língua tão complexa quanto a língua alemã. Por tal motivo, achamos intelectualmente honesto fazer essa observação, já que as notas de rodapé com os textos originais poderiam indicar um conhecimento pleno da língua. Assim sendo, os textos originais presentes nas notas de rodapé são apenas os dos textos do corpo documental primário e secundário, em língua original alemã.

A falta de um entendimento pleno da língua também nos fez levar em conta a transcrição literal das publicações originais, desconsiderando qualquer modernização que a

língua alemã teve nos mais de cento e cinquenta anos que nos separam dos textos originais, assim como qualquer eventual erro de impressão. Como um exemplo do que isso enseja, podemos considerar o termo “desenvolvimento” que no alemão moderno tem a grafia “Entwicklung”. No texto de Hübsch, de 1828, a grafia é “Entwickelung”, a mesma de Rosenthal em 1844; enquanto que o texto de Wolff, de 1845, traz a grafia “Entwicklung”; e em Bötticher, de 1846, “Entwicklung”. O mesmo foi observado para a queda de uso da letra “h” em diversas palavras no alemão moderno, assim como a substituição, em outras palavras do “ß” para o “ss” e vice-versa. Essas foram apenas algumas das mudanças percebidas, e como não havia a possibilidade de mapear todas, partimos da premissa de manter o original tal como ele foi impresso.

1.2 UM PRIMEIRO ESFORÇO DE INTELIGIBILIDADE

Nossa hipótese de pesquisa é que o conceito de estilo foi tensionado entre os autores do período como forma de prover uma nova legitimação para a arquitetura, reconciliando as ações do presente com a tradição herdada do passado, com vistas a um futuro que se apresentava diante deles. Nesse sentido, apresentamos uma outra hipótese, que refere-se a como os autores do corpo documental primário interpretavam o passado, tanto da arquitetura quanto dos estilos, para indicar sua potencialidade de uso no tempo em que escreveram.

O primeiro esforço de inteligibilidade nos fez utilizar o recurso da analogia para demonstrar nossa segunda hipótese. Como qualquer analogia, contudo, ela possui fragilidades, que são minimizadas diante do ganho de entendimento que podem gerar. Com isso, aproveitamos para introduzir algumas terminologias que serão importantes no decorrer do trabalho.

Imaginemos então um grande quebra-cabeças. Os quebra-cabeças são compostos de peças, que possuem reentrâncias e saliências além de um fragmento de imagem. As peças são posicionadas de modo que haja um encaixe perfeito entre as peças circundantes, tanto no que se refere as reentrâncias e saliências quanto na continuidade da imagem sobre elas impressa. O resultado é, assim, a imagem final.

Em nossa analogia, a imagem resultante do quebra-cabeças montado representa um povo dentro de um contexto espaço temporal que permitiu seu surgimento, o que chamamos de “totalidade externa original”. Esse todo é interpretado a partir do que cada um qualifica ser o “auge” ou a “perfeição” atingida pela sociedade analisada. Esse último aspecto é importante

para a análise, pois se o “auge” ou a “perfeição” já foi alcançada, o próximo passo seria a decadência, assim como se ainda não foi alcançada, é apenas um estágio rumo a ela.

As peças que formam essa “totalidade externa original” correspondem aos diversos componentes sócio-políticos e culturais, que geralmente são articulados através da noção de “*Volk*” (povo) no corpo documental primário. E, assim como devem ser relacionados para formar o todo, podem ser vistos também em sua individualidade como peça, possuindo então uma “totalidade interna”.

Dentro dessa analogia, a arquitetura corresponde a apenas uma das peças que compõem o quebra-cabeças. No período analisado, ante a divisão entre *techné* e *poiesis* que fora mencionada anteriormente, as reentrâncias e saliências, que permitem o encaixe físico, corresponderia as capacidades técnicas, construtivas e funcionais da arquitetura, e se relacionam com a *techné*. Da mesma forma, o fragmento de imagem contido na peça se encaixa dentro da representação total simbólica e evocativa, sendo relacionada a *poiesis*. Nessa divisão, o estilo parece se configurar como a substância aglutinadora das duas partes e que provê a peça de uma “totalidade interna”.

Ao olhar para o passado e ver essas relações, o estilo funciona como um elemento classificatório, e permite que a peça seja analisada tanto em sua singularidade quanto em sua participação no todo. Essa análise, porém, é facilitada pelo fato de ser teleológica. Ou seja, a participação da peça na “totalidade externa original” é realizada pelo próprio autor, é ele quem demarca os limites das reentrâncias e saliências, assim como o fragmento de imagem. Por mais que essa não seja completamente aleatória, pois havia pesquisas e estudos de outros autores que delimitam seu campo de interpretação.

Se, em retrospecto, esse modelo de análise dos autores não apresenta dificuldades e contradições, a situação muda quando a peça, com sua “totalidade interna”, é retirada da “totalidade externa original” para servir como componente de uma “nova totalidade externa”, no caso, o período no qual escreviam. Para que isso ocorra, é necessário que as duas totalidades sejam percebidas como diferentes, algo que a visão de história da virada do século XVIII para o XIX vai ensejar. É nesse momento que se torna possível formular a questão: “em qual estilo devemos construir?”.

Para dar conta do deslocamento entre as diferentes totalidades, cada autor construiu uma base argumentativa que pretende esclarecer quais vínculos são os mais importantes da peça com uma nova totalidade externa, seja os provenientes da *techné* ou da *poiesis*. Por tal motivo, a análise dos estilos do passado buscam reconhecer padrões recorrentes de uso que os caracterizariam enquanto princípios, o que passamos a chamar de “estilemas”, sendo estes

relacionados à *techné*, os “estilemas técnico-construtivos”; ou à *poiesis*, “estilemas evocativos”.

Havia, contudo, um outro complicador. A peça possui ao mesmo tempo os dois tipos de estilemas. Aliás, é isso que a qualifica como portadora de uma “totalidade interna”, que, de acordo com as leituras da época tem que ser mantidas unidas para que seja “puro”. As argumentações tornam-se complexas pelo fato de que a percepção de que um estilema tece vínculos satisfatórios com a nova totalidade externa, traz ao mesmo tempo o outro estilema que pode não corresponder com a mesma afinidade.

Esse é o ponto principal de embate com relação à escolha e indicação de um estilo arquitetônico para uso. Quais estilemas são mais importantes por tecer vínculos com uma nova totalidade externa? É a partir da resposta deste questionamento que se potencializa a intenção de uso de um estilo ou a refutação, mesmo que parcial, de outro. As argumentações, também, são aprofundadas para indicar a possibilidade de desenvolvimento de um estilo que ainda não percorreu todas as etapas.

1.3 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Para atingir o objetivo proposto, esta dissertação se divide em quatro partes, nas quais o corpo documental primário vai sendo progressivamente analisado. Em um primeiro momento, investigamos as diversas definições do termo “estilo”, partindo do estabelecimento do termo como um conceito aos moldes do corpo teórico de Reinhart Koselleck (2006, 2011). Este movimento nos permitiu formular questões para nosso objeto de estudo, que delineou dois direcionamentos para se chegar ao conceito nativo. O primeiro, como a historiografia contemporânea instrumentaliza o conceito. Em um segundo momento, partimos das definições apresentadas no corpo documental primário, isolando outros termos que estão na base da definição do conceito de estilo, e traçamos três caminhos que o levaram a ser utilizado como elemento articulador temporal.

Na segunda parte, identificamos os vínculos que a arquitetura poderia tecer com o contexto sócio-político dos estados germânicos entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Esses vínculos diziam respeito a capacidade da arquitetura em evocar períodos históricos através dos seus componentes fisionômicos, e giravam em torno de dois grandes polos de debate, classicismo e medievalismo. Como o objetivo da referida parte é analisar o contexto sócio-político, aproveitamos essa parte para trazer aspectos importante a respeito dos autores do corpo documental primário.

Após essa contextualização, apresentamos como a arquitetura respondeu às tensões que fizeram-na rever seus limites e campos de atuação. Essas tensões estavam presentes tanto nos vínculos internos, que dizem respeito apenas a arquitetura, como nos vínculos externos que pressupõe a adaptabilidade da arquitetura em responder a demandas até então externas de seu campo de atuação. Essa dinâmica de redefinição de limites tem como marcas a queda de legitimidade da autoridade dos antigos e surgimento de outras disciplinas técnicas que também versavam sobre o ambiente construído. O capítulo é concluído com a análise do corpo documental primário em relação aos limites da arquitetura, com foco em alguns pontos: o diagnóstico realizado por cada um a respeito do estado da arquitetura; e como definiam os usos e as tarefas da arquitetura para o tempo no qual escreviam, assim como para o futuro.

Na quarta e última parte, examinamos exclusivamente a leitura dos estilos históricos realizada pelo corpo documental primário. Nesse ponto, a divisão do estilo em seus estilemas e a posterior hierarquização de qual tece vínculos mais pertinentes com uma nova totalidade externa se torna mais aparente nas narrativas criadas por cada autor. É a partir dessa análise minuciosa de cada estilo que se impõe uma intenção de uso.

2 ESTILO

Não parece supérfluo indicar precisamente o que pensamos com estas palavras que empregaremos com frequência. Pois mesmo que há muito tempo em textos se tenha feito uso delas, mesmo que pareçam estar determinadas por escritos teóricos, na maioria das vezes todo o mundo as emprega em um sentido próprio e com elas pensa ora uma, ora outra coisa, quanto mais forte ou fracamente apreendeu o conceito, que deve ser deste modo expresso.

- Johann Wolfgang Goethe, 1789.

A epígrafe deste capítulo é o primeiro parágrafo do texto “Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil” (Imitação Simples da Natureza, Maneira, Estilo), e apresenta uma aparente ambiguidade no uso dos três termos. A imprecisão dos usos percebida por Goethe em 1789 não é diferente da que se apresenta hoje em dia, mesmo mais de dois séculos depois. Se desconsiderarmos “imitação da natureza”, os outros dois termos possuem sombras de definição.

O termo “estilo” é empregado em uma multiplicidade de casos, para além dos usos documentados aqui tratados. A entrada “estilo” no Dicionário Michaelis (2019) possui ao todo dezenove definições. Se desconsiderarmos oito definições, que dizem respeito a campos específicos como botânica, zoologia, ou nomeiam objetos, as onze restantes fazem menção a um modo distinto, e por conseguinte, reconhecível, no qual uma ação é desempenhada, refletindo na própria forma como tal ato é realizado ou em algum artefato artístico como consequência de tal realização. As implicações que surgem a partir desta definição flexível do termo são inúmeras. A mais característica, e que aponta para a confusão dos usos salientada por Goethe, é a sobreposição entre “modo distinto” individual (maneira) e de grupos (estilo).

No linguajar comum, contudo, tal palavra fornece geralmente um sentido avaliativo. Quando se diz “ele tem estilo”, ou “ela fez isso com estilo”, esta distinção tem caráter positivo, da mesma forma como “falta estilo”, ou “ele não tem estilo”, geralmente são vistos como críticas negativas ao que se está sendo realizado. Este uso gerou, inclusive, o adjetivo “estiloso”, empregado como qualificação positiva dos que possuem algo que os diferencie de um todo.

A mesma característica distintiva, porém a princípio menos avaliativa, é utilizada ao se reunir diversas formas de se realizar algo de acordo com grupos, países, culturas, movimentos etc., representando um padrão recorrente habitual em sua execução e que os singularizam em relação aos outros. Descrevemos e classificamos assim, por exemplo, estilos musicais, estilos de escrita, entre outros. A mesma forma de descrever pode ser usada para se

referir a qualidades expressivas de algo, quando nos referimos, por exemplo, a um estilo jovial. Nada impede, porém, que haja sobreposição dos dois usos.

Como uma categoria de classificação, e, por consequência, de distinção de coisas diferentes, tem seu uso vinculado à diversas disciplinas como a arqueologia, a antropologia, a literatura e a história da arte. Ao se referir ao “estilo” dentro das artes, o termo é empregado como uma forma de distinguir as características individuais de determinados artistas, ou como modo de estabelecer diferenças entre diversos períodos históricos, escolas, grupos ou movimentos.

Por tal motivo, o objetivo deste capítulo é investigar o termo “estilo” em suas diversas definições no campo artístico, até chegar em sua definição nativa em arquitetura, de acordo com o recorte espaço-temporal proposto nesta pesquisa, a saber, os estados germânicos na primeira metade do século XIX. Para alcançar tal entendimento, o presente capítulo está dividido em três partes: a primeira considera “estilo” como um conceito dentro do delineamento teórico de Reinhart Koselleck (2006; 2011), o que fornece subsídios teóricos para a investigação. Da mesma forma, buscamos retratar o uso do conceito na segunda metade do século XX no campo das artes em geral e da arquitetura, o que propicia um esclarecimento sobre rupturas e continuidades de interpretação. A segunda parte apresenta como “estilo” foi definido pelos autores do corpo documental primário, individualizando termos e noções que estão na base de sua explicação. A partir disso, buscamos retratar caminhos que, em nosso entendimento, convergem para a definição nativa do conceito. A terceira e última parte do capítulo busca exemplificar as mudanças referente ao significado do termo “estilo” conforme mapeadas pela Enciclopédia Brockhaus, na primeira metade do século XIX.

2.1 ESTILO COMO CONCEITO

A ambiguidade entre as definições de “imitação da natureza”, “maneira” e “estilo”, que trouxemos como epígrafe deste capítulo retratam uma indeterminação que o próprio Goethe busca resolver no restante do texto. Escrito em 1789, o texto surge em um período que

Koselleck (2011) define como “Sattelzeit”⁸, que compreende aproximadamente um século, de 1750 até 1850.

Este período é caracterizado por uma profunda mudança ocorrida no significado dos *topoi* do discurso político, como resultado da dissolução das antigas sociedades estamentais e o desenvolvimento do mundo moderno. Os conceitos que registraram estas mudanças tiveram seus significados alterados para se encaixar nas transformações do mundo moderno e tornaram-se como as faces de Jano:

voltado para trás, eles apontam para realidades sociais e políticas que não são mais inteligíveis para nós sem comentários críticos; voltado para frente, para o nosso tempo, conceitos assumiram significados que não precisam de explicações adicionais para serem diretamente inteligíveis para nós. (KOSELLECK, 2011, p. 9, tradução nossa).

Entender então o “estilo” como conceito, e as múltiplas implicações que decorrem disto, leva-nos a considerar muitos aspectos do repertório teórico de Reinhart Koselleck. Porém, esta afiliação à sua teoria é parcial, devido ao fato do historiador alemão utilizar estas premissas como uma forma de aprofundar, como demonstrado, conceitos políticos e sociais, e, em nosso caso, o objeto principal de investigação são conceitos utilizados na história da arte e da arquitetura.

Mesmo assim, suas reflexões foram frutíferas ao nos apontar caminhos e direcionamentos para o entendimento das consequências de se imaginar “estilo” como um conceito. Da mesma forma, abriu portas de investigação e de compreensão para o objeto central desta pesquisa. Portanto, o uso que se propõe a fazer do repertório teórico de Koselleck refere-se apenas às definições que se seguem.

A premissa teórica por trás do método de história dos conceitos não está apenas no fato de “que [a] história encontra sua expressão em certos conceitos, mas que eventos apenas adquirem o status de história através do processo de ser conceitualizado” (KOSELLECK, 2011, p. 20, tradução nossa). Ela reconhece também que o historiador faz uma movimentação realizada em dois níveis: ou analisa “fatos que já foram articulados na linguagem, ou então, com a ajuda de hipóteses e métodos, reconstrói fatos que ainda não chegaram a ser articulados” (KOSELLECK, 2006, p. 305), mas que podem ser revelados a partir de vestígios.

⁸ O termo “Sattelzeit” em português significa literalmente “tempo de sela”. A palavra “Sattel”, conforme consta no dicionário online DWDS, não possui outros significados que poderiam ajudar a explicar as intenções de seu uso. Contudo, a tradução em língua inglesa realizada por Michaela Richter (2011) dos diferentes prefácios escritos por Koselleck para “Geschichtliche Grundbegriffe” (Conceitos Históricos Básicos) utiliza a expressão “threshold period”, ou “tempo limite”, que parece ser uma designação mais clara para ser utilizada em língua portuguesa, correspondendo melhor a descrição que o próprio Koselleck faz para o termo.

No primeiro caso, “os conceitos recebidos da tradição servem de *acesso heurístico* para compreender a realidade passada” (KOSELLECK, 2006, p. 115, grifo nosso).

Dessa forma, ele busca explicar a diferença entre um conceito e uma palavra. Primeiramente, admite que a história das palavras serve como um ponto de partida para análise, reconhecendo que a transição de uma palavra em um conceito pode ser fluída: “em suas qualidades históricas, ambas podem ser ambíguas, mas são ambíguas de formas diferentes.” (KOSELLECK, 2011, p. 19, tradução nossa). Explica então as diferenças do seguinte modo:

O significado de uma palavra sempre aponta para o que é significado, sendo um pensamento ou uma coisa. No entanto, significado, embora ligado a uma palavra, é também criado pela intenção consciente de quem fala, pelo contexto escrito ou falado, por uma situação social específica. Uma palavra pode se tornar unívoca por ser ambígua. Para atingir o status de um conceito, por outro lado, deve sempre permanecer ambíguo. Um conceito pode ser anexado a uma palavra, mas simultaneamente é mais que uma palavra. Nos termos do nosso método, uma palavra se torna um conceito quando uma única palavra é necessária conter – e é indispensável para articulação – o amplo alcance de significados derivados de um contexto sociopolítico específico. (KOSELLECK, 2011, p. 19, tradução nossa).

Como um exemplo desta transição de “palavra” para um “conceito”, utiliza a palavra “Estado”, que, em seu ponto de vista, tornou-se conceito a partir do momento em que foram incorporado à palavra elementos como: dominação, soberania territorial, administração, cidadania, legislação, força militar, entre outros, cada uma com suas complexidades e terminologias.

Este mesmo fenômeno é também visto com a palavra “estilo”, que passa a ser considerada um conceito a partir do momento em que outras ideias são incorporadas ao seu entendimento. De acordo com as fontes estudadas, “estilo” envolve outras noções como: *Geist* (espírito), *Volk* (povo), *Zeit* (tempo). Sendo assim, uma vez elevado a condição de conceito, o estilo “passa a conter em si, do ponto de vista exclusivamente linguístico, a possibilidade de ser empregado de maneira generalizante, de construir tipos ou permitir ângulos de vista para comparação” (KOSELLECK, 2006, p. 115), agregando totalidades de sentido.

Koselleck (2011) aponta também para o fato de que no *Sattelzeit*, as constantes mudanças nas estruturas sociais impossibilitaram o uso de antigos termos para sua explicação, e que estes se tornaram mais abstratos, gerais e ambíguos, havendo a necessidade de se aplicar adjetivos para designar aplicações específicas.

Apesar de não ser um conceito social e político dentro dos parâmetros estudados por Koselleck (2006; 2011), “estilo” visto isoladamente não esclarece toda a totalidade de sentidos utilizados no emprego de tal termo. Para tal, assim como apontado pelo historiador alemão, as fontes aplicam adjetivos para especificar seus usos. Portanto, o complemento

utilizado para maior delimitação surge com os adjetivos “históricos” para reunir os estilos do passado. Dessa maneira, as fontes usam adjetivos que tendem a particularizar o conceito historicamente, tais como: “grego”, “romano”, “bizantino”, “gótico”, entre outros que delimitam “estilo” de acordo com as noções que o fizeram ser elevado além da “palavra”.

Ao articular “estilo” com suas noções convergentes e as respectivas delimitações fornecidas através dos adjetivos que determinam sua historicidade, as fontes analisadas juntavam argumentos para elencar aqueles que poderiam, ou deveriam, ser utilizados ainda no tempo no qual escreveram. Esta é a base com a qual um “debate” sobre a defesa e o uso de um estilo surge no século XIX. Assim como outros eventos do *Sattelzeit*, este “debate” também está ao mesmo tempo virado para o passado e para o futuro, a partir do momento que se ampliou o leque de possibilidades. Ou seja, as análises e os diagnósticos realizados pelos diversos agentes não apenas organizam o passado, mas sim o fazem com vistas a um futuro que se desenrola cada vez mais acelerado em suas frentes.

Por conseguinte, outras duas categorias históricas descritas por Koselleck (2006, p. 308), e importantes para a aproximação das fontes, são “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, pelo fato de serem “duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam o passado e o futuro”. Ainda para o historiador,

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias.

Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem. (KOSELLECK, 2006, p. 309-310).

Reforça também que estas são categorias assimétricas, ou seja, não têm o mesmo impacto em um determinado evento, e que nunca chegam a coincidir. Sendo desiguais e gerando tensões, fazem surgir o “tempo histórico”. O autor continua afirmando que as experiências são aglomerados de tempos anteriores, mas que ainda se sentem presentes, sem que seja, necessariamente, organizado em um antes e um depois, “porque a cada momento ela é composta de tudo que se pode recordar da própria vida ou da vida de outros” (KOSELLECK, 2006, p. 311).

A relação entre estas duas categorias é dinâmica, e constitui uma diferença temporal exercida em um determinado “hoje”. A expectativa então é moldada a partir “dos dados

anteriores do passado, cientificamente organizados ou não. O que antecede é o diagnóstico, no qual estão contidos os dados da experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 313). Ou seja, não há expectativa sem experiência.

Aplicando estes elementos teóricos diretamente às fontes, a pesquisa ganha contornos mais claros. Primeiramente, a definição de “estilo” como conceito nos fornece um “acesso heurístico” ao passado, permitindo-nos analisar os conflitos com relação à interpretação da arquitetura no recorte espaço-temporal proposto. Porém, o mesmo movimento deve ser realizado para se investigar o fenômeno antes dele ter sido configurado em torno do conceito de “estilo”. Em nossa concepção, o “estilo” se torna assim o que Koselleck (2006) definiu como o “tempo histórico”, ou seja, a tensão entre o “campo de experiência” e o “horizonte de expectativa” de cada um dos autores.

Ou seja, o “estilo”, acompanhado de seu devido “adjetivo”, é o ponto para onde convergem as experiências e as expectativas. Isso torna necessário se aprofundar no “campo de experiência” dos autores para entender as heranças recebidas com relação aos entendimentos da arquitetura. Outro fator que se encaixa dentro desses aspectos é como cada um dos autores das fontes busca organizar seus campos de experiências antes de fazer prognósticos sobre os horizontes de expectativas. Esse diagnóstico elaborado pelos autores é sistematizados através de “pequenas histórias da arquitetura”, que organizam o “campo de experiência” e abrem as portas para os respectivos “horizontes de expectativa”, utilizando “estilo” como elemento articulador destas relações. Neste ponto, outras noções são agregadas ao “estilo” como meio de qualificar seus elementos são eles: caráter [*Charakter*], desenvolvimento [*Entwicklung*], perfeição [*Vollkommenheit*], arbitrariedade [*Willkür*], verdade [*Wahrheit*] e todo orgânico [*organischen Ganze*].

Um último movimento com relação ao método de Koselleck precisa ser mencionado. Em seu ponto de vista, o que diferencia a história dos conceitos de um método histórico-filológico é uma análise diacrônica do conceito. Neste sentido, “conceitos são removidos do seu contexto original, seus significados durante os sucessivos períodos de tempo histórico são examinados, e relações entre estes significados são atribuídos” (KOSELLECK, 2011, p. 17-18, tradução nossa), e apenas assim é possível analisar quando há sobreposição de sentidos, ou quando deixam de corresponder a uma determinada realidade para outra. Ou seja, “toda história de um conceito deve examinar simultaneamente ambos, mudança e persistência histórica” (KOSELLECK, 2011, p. 18, tradução nossa).

Para Koselleck (2011), o processo de análise diacrônico deve ser elaborado em um último estágio, após o conceito em si ser estudado. Porém, o movimento que propomos aqui

inverte o sentido dado para a história dos conceitos do historiador alemão. Partimos para analisar primeiramente como o “estilo” no século XX foi teorizado e articulado entre alguns historiadores da arte e da arquitetura, mostrando como dentro deste período houve uma persistência em sua designação no sentido classificatório, mas que da mesma forma houve uma vulgarização do termo.

2.1.1 Usos contemporâneos do conceito de “estilo”

Gombrich (1990, p. 106), ao discorrer sobre a classificação de artefatos artísticos em meados da década de 1960, aponta que “o homem é um animal classificador e tem uma incurável propensão a ver a rede que ele próprio impôs às várias experiências como se estas pertencessem ao mundo das coisas objetivas”. Reiterando que o historiador tem que ver isso como um mal necessário: a partir do momento que a busca apenas pelo individual, causaria “uma atomização do nosso mundo”, e que esta é impossível já que o “indivíduo não pode ser capturado pela rede da nossa linguagem, pois a esta é imprescindível operar com conceitos e proposições universais”.

É desta forma “objetiva”, considerando o “estilo” como um elemento classificatório, que seu uso se aprofundou no decorrer do século XX, quando os métodos de análise puderam pormenorizar os diversos elementos presentes no artefato artístico. Isso levou a outras formas possíveis de classificação, a partir de seus aspectos mais formais.⁹ Em uma tentativa de trazer certa coesão ao estudo do estilo, as duas primeiras décadas da segunda metade do século XX presenciaram alguns historiadores da arte tentando estabelecer princípios teóricos para sua análise, tais como Meyer Schapiro (1994) e James Ackerman (1962).

Meyer Schapiro (1994), em um texto originalmente escrito em 1953 para uma publicação de antropologia chamada “Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory”, resume a importância e o uso do estilo dentro dos seguintes parâmetros:

Para o historiador da arte, estilo é um objeto essencial de investigação. Ele estuda suas correspondências internas, sua história de vida e os problemas de sua formação e mudança. Ele também usa o estilo como um critério para datação e localização das origens das obras, e como um meio de traçar relações entre as diferentes escolas artísticas. Mas o estilo é, sobretudo, um sistema de formas com uma qualidade e expressão significativas, através da qual a personalidade do artista e do amplo panorama de um grupo são visíveis. É também um veículo de expressão dentro do grupo, comunicando e fixando certos valores da vida religiosa, social e moral, através do caráter sugestivo e emocional de formas. É, além disso, uma base comum

⁹ Me refiro aqui, por exemplo, a Heinrich Wölfflin e seu livro “Conceitos Fundamentais da História da Arte” (1915), que reduz as obras a conceitos básicos formais como linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade.

contra a qual inovações e individualidades de obras específicas podem ser medidas. (SCHAPIRO, 1994, p. 51, tradução nossa).

No decorrer do texto, Schapiro (1994) tenta estabelecer elementos básicos que devem ser considerados quando se analisa uma determinada obra, demarcando a importância de não se ater apenas à sintaxe ou a um padrão compositivo recorrente. Sua preocupação é extremamente focada em uma metodologia de classificação dos estilos, porém deixando claro que não são definidos lógica ou rigorosamente. O texto termina indicando que uma teoria sobre o estilo ainda está por ser escrita.

Quase uma década depois, em resposta a Schapiro, Ackerman (1962) tenta definir o que seria uma teoria sobre o estilo:

Usamos o conceito de estilo, então, como uma forma de caracterizar relações entre obras de arte que foram feitas no mesmo período ou lugar, ou pela mesma pessoa ou grupo. Se não soubermos onde, quando, ou por quem as obras de arte foram produzidas, então o processo pode ser invertido para permitir hipóteses que obras do mesmo estilo são do mesmo período, lugar ou pessoa(s). No segundo caso, estilo é uma ferramenta histórica indispensável, mais essencial para a história da arte do que para qualquer outra disciplina histórica. (ACKERMAN, 1962, p. 227, tradução nossa).

Ao tratar o termo dessa forma, sua preocupação está no estilo como um modo de estabelecer relações entre as obras de arte e, a partir disso, classificá-las. O foco do texto reside primeiramente na tentativa de explicar como as variações dos estilos acontecem, sendo esta do ponto de vista do produtor de determinada obra de arte ou do material, considerando sua evolução técnica e seu emprego correspondente. Ao contrário de Schapiro (1994), Ackerman (1962) busca definir os princípios através do exame do processo criativo, chegando a pontuar que o estilo

pode ser pensado como uma categoria de soluções relacionada para um problema – ou respostas à um desafio – que pode ser dito que começa quando artistas começam a busca por um problema ou reagem à um desafio que difere significativamente daqueles que foram colocados pelo estilo, ou estilos, correntes. (ACKERMAN, 1962, p. 236, tradução nossa).

Porém, apesar de utilizar bases diferentes para caracterizar os elementos mais importantes para a definição de estilo, o termo ainda é empregado como um elemento classificatório, “estilo, assim, fornece uma estrutura para a história da arte.” (ACKERMAN, 1962, p. 227, tradução nossa). Dessa forma, o mais importante não seria se questionar sobre “o que é estilo?”, mas, sim, sobre qual definição de estilo fornece a estrutura mais útil para a história da arte.

Crítico a uma história da arte baseada em estilos, Jas Elsner (2003, p. 105, tradução nossa) defende que o agrupamento de objetos através de uma análise visual e, por consequência, a definição de suas diferenças perante outros já era realizada no século XVI.

Ao se mostrar contrário a este tipo de observação estilística, afirma que esta é meramente ecfrástica, “ou seja, constrói uma narrativa descritiva baseada em um aparentemente método simples e suposições, tão simples e transparente para ser senso comum”. Dentro deste rótulo estilístico, uma completa história da arte se tornou possível, mas que tende a objetificar a história como uma hipótese de verdade. Mesmo assim, reconhece seu critério didático, pois sem o uso de termos como “Greco-romano”, “barroco”, entre outros “não teríamos uma maneira fácil ou abreviada em lidar com nosso material.” (ELSNER, 2003, p. 104, tradução nossa).

O mais importante sobre o estudo dos estilos é, assim, a operacionalização do seu uso, e não apenas seu sentido descritivo, classificatório e potencialidade de distinção. Duas observações importantes a esse respeito foram feitas por autores já citados. Elsner (2003, p. 105, tradução nossa) afirma que “é importante reconhecer que nenhum destes componentes fundamentais da disciplina são naturais, neutros, transparentes ou verdadeiros”, pois em seu ponto de vista a classificação realizada tende a ser qualitativa, se não a princípio, em um momento em que se tenta fazer uma história dos estilos dentro de critérios evolutivos. Assim, Elsner (2003) tende a problematizar não apenas a classificação, mas aponta também para a operacionalização desta classificação. Algo parecido também comentado por Gombrich (1990, p. 106) já na década de 1960, ao mencionar que “nunca se esqueça de que, como toda linguagem, a classificação é uma coisa criada pelo homem, podendo também ser ajustada ou modificada por ele, ela lhe será muito útil em seu trabalho cotidiano”.

O que tanto Gombrich (1990) quanto Elsner (2003) deixaram evidente é que, a partir do momento que essa classificação por meio do termo “estilo” é realizada, ela inerentemente é feita de acordo com intenções de quem as faz. Sendo assim, é importante presumir que exista uma variação do seu uso no decorrer do tempo.

2.1.2 A relação entre o estilo e o construído

As definições de estilo utilizadas até o momento nesta dissertação fazem uma referência implícita ao elemento construído, porém não explicam com clareza como funciona tal relação. A definição de estilo em arquitetura para Vittorio Ugo (2005) surge dentro da dualidade entre o próprio conceito e o construído, que o autor chama de monumento.

Ao diferenciar “estilo” de “monumento”, Ugo (2005, p. 24, tradução nossa) afirma que o último é temporal, inclusive através do uso do estilo no qual foram construídos, que ajuda a situá-lo com precisão em uma cronologia, por revesti-los de um caráter figurativo e

espacial. Mas, da mesma forma, esta espacialidade e figuratividade são puramente virtuais. Ou seja, os estilos não são coisas, e, da mesma forma, não são apenas medidas, proporções ou um conteúdo imagético. São também as qualidades e os modos de ser da matéria e dos objetos, “correspondentes a um paradigma codificado, sintetizados e bem identificáveis na fisicidade das coisas”.

Para Ugo (2005, p. 24, tradução nossa), o “estilo” pode ser igualmente definido dentro dos parâmetros que vimos anteriormente, a saber, como “etiquetas classificativas para os estatutos cronológicos e formais das obras de arquitetura (e não apenas destas), como parâmetros que permitissem de os inserir em capítulos ou categorias apropriadas”. Mas, ao se confrontar a noção de “estilo” com o “monumento”, há uma correspondência que se integra na definição da qualidade formal de uma obra de arquitetura.

A diferença entre os dois, além do aspecto “virtual” do estilo, está no fato de que os dois se referem ao elemento construído e a suas propriedades intrínsecas, mas suas estruturas teóricas diferem: “enquanto, certamente, o monumento tende a se teorizar em ‘arquétipo’ ou em ‘modelo’, o estilo tende a assumir o papel nomotético de ‘regra’ com função legitimadora.” (UGO, 2005, p. 25, tradução nossa). A relação entre os dois se torna uma ligação mais clara pelo fato de que o monumento gera normas estilísticas, e que o estilo deve ser legitimado através da autoridade de um modelo efetivamente construído.

Ugo (2005) continua a traçar algumas diferenças ao mencionar que, se ambos são classificados a partir da ordenação e do reconhecimento por critérios de semelhança e de diferença, a validade desta classificação diverge:

enquanto o monumento, no sentido comum do termo, coloca-se como prova testemunhal de uma conclusão histórica única e de uma síntese, o estilo, ao contrário, enquanto tal e em sua essência primordial, atravessa a temporalidade por desenvolver-se na canonização de uma espacialidade que, como dito, só pode permanecer virtual. (UGO, 2005, p.25, tradução nossa).

Ao se comparar diversos monumentos que derivam de um mesmo estilo, é claro que o que fornece tal valor distintivo de “modelo realizado” não pode ser mais reproduzido sem que, devido às acomodações necessárias para outra realização, sejam feitos descartes. Contrariamente, o estilo é “acolhedor”, ou seja, “tende a diminuir o descarte, a guiar a reprodução, legitimando seus êxitos e transmitindo pertencimento explícito.” (UGO, 2005, p. 26, tradução nossa). O problema ao se estabelecer um estilo está em como definir-lo, pois isso depende da pesquisa dos elementos que forneceria esse “acolhimento”, mantendo a mesma classificação.

Enquanto a importância do monumento se dá pela presença em uma determinada temporalidade e localidade, o estilo, ao contrário, tem sua presença marcada pelo confronto histórico e em sua construção teórica: como natureza, propriedade das coisas no espaço-tempo, como codificação, reconhecimento, sistema de semelhanças e diferenças, de ordem taxonômica, “se os monumentos são ‘formas autênticas da temporalidade’, o estilo será sua metonímia, com toda a potência da figura retórica.” (UGO, 2005, p. 41, tradução nossa).

2.2 “ESTILO” E AS FONTES: NATIVIZAÇÃO DE UM CONCEITO

O conceito de “estilo” até aqui formulado por Gombrich (1990), Ackerman (1962), Shapiro (1994) e Elsner (2003) busca demonstrar a potencialidade do termo em sua característica classificatória e de sua sedimentação em normas. Ao estabelecer “estilo” como “ferramenta” ou “estrutura” para o historiador da arte, os autores colocam o conceito como uma categoria meta-histórica de análise, que permite fixar períodos, cronologias etc.

Em nosso ponto de vista, ao concebermos “estilo” como um conceito buscamos o contrário: recuperar a historicidade do termo e suas tensões inerentes e, a partir de sua plasticidade, pensar as potencialidades de uma época. O sentido classificatório e normativo do emprego do termo permanece, mas estes são moldados através das intenções de uso que se pretende fazer de determinado estilo. É neste sentido que a obra de Ugo (2005) apresenta pontos interessantes: ao definir o estilo como “acolhedor”, afirma que este permite “descartes” para melhor acomodação do construído. Sendo assim, até que ponto era possível fazer “descartes” sem que a essência, ou conforme consta nas fontes, o princípio [*Grundsatz*] de um estilo fosse afetado? Para responder a essa pergunta primeiramente temos que apresentar as definições de estilo realizadas pelas fontes, pois estas apresentam outras noções e ideias que giram em torno do “estilo” e apontam para os elementos nos quais temos que nos ater para historicizar e estabelecer a plasticidade do conceito.

Começamos então com Heinrich Hübsch e sua definição do conceito de estilo [*Begriff von Styl*], “que sob estilo se entende algo geral, que pertence a todos os edifícios de um povo [*Volkes*]”¹⁰ (1828, p. 4, tradução nossa) independente de seu uso. Apesar da definição vaga, o autor utiliza como exemplo o fato de que todos os monumentos gregos eram considerados exemplos do estilo grego, e assim por diante. Trata-se de um argumento que liga um

¹⁰ No original: “daß unter Styl etwas Allgemeines verstanden werde, welches allen Gebäuden eines Volkes zukommt”

determinado aspecto fisionômico dos edifícios ao *Volk* e à totalidade externa no qual estava atrelado.

Quando Rosenthal propõe a questão sobre em qual estilo se deve construir aos membros da Sociedade dos Arquitetos Alemães, anos mais tarde, deixa claro em nota de rodapé aquilo que entende por “estilo”. Sua delimitação do conceito parte da negativa, afirmando que não o considera como a maneira [*Manier*] do artista, nem como o caráter [*Charakter*] dos edifícios com relação à sua determinação [*Bestimmung*]. Após tais considerações é que o autor define o que entende por “estilo” como “o aspecto [*Gepräge*] comum a todos os edifícios de um mesmo povo [*Volkes*], um mesmo território [*Landes*] e um mesmo tempo [*Zeit*].”¹¹ (ROSENTHAL, 1844, p. 23, tradução nossa). Assim como em Hübsch (1828), a definição de Rosenthal (1844) liga o conceito a um recorte espaço-temporal do qual o estilo parece ser sua consequência natural no campo arquitetônico. Se nos dois autores citados a definição ocorre de uma maneira mais direta, as realizadas pelos outros dois autores pesquisados, Wolff (1845) e Bötticher (1846), não são estabelecidas com a mesma clareza.

Wolff (1845), ao reformular as questões levantadas pelo prof. Stier no Encontro de Arquitetos de Bamberg, a respeito das pré-condições de um estilo [*Baustil*] original, aponta para a necessidade de se analisar as circunstâncias materiais, artísticas e espirituais que são indispensáveis para tal. Colocado em forma de questionamento, que posteriormente o próprio autor responderia, surge uma definição não direta do que seria estilo:

até que ponto, foi considerado essencial, de fato necessário, ser original nas grandes épocas [*Epochen*] arquitetônicas (...) quer dizer, (...) desviar-se de todos os estilos [*Baustilen*] das eras precedentes e inventar um novo, peculiar de cada período (...)?¹² (WOLFF, 1845, p. 260, tradução nossa).

A partir deste questionamento é possível ver a relação entre o período e suas condições de surgimento, porém Wolff (1845) aponta para que os desvios dos estilos anteriores teriam ocorrido de maneira intencional pelos artistas. Algo que foge das definições do nosso último autor investigado, Bötticher.

Bötticher não trata especificadamente do termo “estilo”, mas sim de *Bauweise* ou *Kunstweise*.¹³ Porém, ao discorrer sobre o surgimento, sua definição é muito semelhante à vista anteriormente, fazendo relação com o *Volk* de determinada época: “um indivíduo

¹¹ No original: “das gemeinsame Gepräge aller Gebäude desselben Volkes, desselben Landes und derselben Zeit.”

¹² No original: “In wiefern hat man in den großen Epochen der Baukunst (...) es für wesentlich, ja nothwendig gehalten originell zu sein, d. h. von allen (...) Baustilen vorangegangener Zeitalter abzuweichen und einen neuen der jedesmaligen Periode ganz eigenthümlichen zu erfinden.”

¹³ Dicionários recentes, como o DWDS, trazem como sinônimo de *Bauweise*, *architektonischer Stil*, mas também pode ser traduzido como “método de construção”, o que direciona para a leitura mais “científica” proposta pelo autor, e que será alvo de aprofundamento posteriormente.

[*Individuum*] isolado não pode propor um estilo [*Kunstweise*], só um povo [*Volk*] inteiro pode causar a sua origem e um período considerável de tempo pode levar a seu desenvolvimento [*Entwicklung*]]”¹⁴ (BÖTTICHER, 1846, p. 119, tradução nossa).

Considerando as definições conforme empregadas nas fontes é possível estabelecer ligações entre as diferentes acepções do termo, aproximando-se do que seria o conceito nativo de “estilo” e os demais termos e noções que giram em torno de sua definição. Todas elas fazem referência a totalidades relacionadas aos povos [*Volk*] e a tempos (em suas múltiplas formulações: *Zeit*, *Epochen*, *Zeitepoche*). O que transparece também em tais definições é o aspecto classificatório, ao relacionar o estilo a totalidade externa no qual surgiu, a partir de adjetivos que os nomeiam, assim como Hübsch (1828) fez ao utilizar como exemplo o estilo grego. Este é o primeiro passo realizado pelos autores: classificar os estilos em suas “pequenas histórias da arquitetura” para que a partir dessa se pudesse propor as intenções de uso no período no qual escreviam. Da mesma forma, neste momento de definição, outros termos surgem como “caráter” [*Charakter*], “maneira” [*Manier*] e “desenvolvimento” [*Entwicklung*], além do já mencionado *Volk*.

O sentido classificatório do “estilo” foi um deslocamento realizado a partir da segunda metade do século XVIII. Até então, este termo que era usado na poesia e na retórica, foi sendo gradativamente consolidado para as artes plásticas. Em um primeiro momento, compartilhou algumas instâncias de significado com “maneira” [*Manier*] e “caráter” [*Charakter*] com relação ao uso, de onde provém a tentativa de distinguir os significados, conforme já demonstrado em Goethe e em Rosenthal (1844). Por tais motivos, faz-se necessário retrazar os caminhos que levaram uma classificação de artefatos artísticos e arquitetônicos a ser consolidado com o termo, que representa não apenas o artefato em si, mas toda uma totalidade externa da qual faz parte. Esses caminhos se constituem também no campo de experiência dos autores, conforme apontado por Koselleck (2006).

2.2.1 O caminho até o conceito: elementos de resposta

A ideia de classificação das artes, e da arquitetura em específico, surge anteriormente à operacionalização da palavra “estilo” como um modo de distinção, ou, conforme fora visto em Koselleck (2006), antes de serem articulados através de uma linguagem específica. Geralmente, os termos empregados para estas distinções como: gótico, barroco, rococó, entre

¹⁴ No original: “nicht ein einzelnes Individuum eine Kunstweise vorschlagen könne, sondern nur ein ganzes Volk ihr Ursprung geben und eine geraume Zeitepoche ihre Entwicklung hinauszuführen vermag.”

outros, sobre os quais hoje rotulamos “estilo”, eram realizados contra um pano de fundo do que era considerado clássico. Gombrich (1990, p. 108), descreve que essa série de rótulos pode ser empregada apenas dentro de duas categorias “clássico” e “não-clássico”. Cita como exemplo que a primeira descrição deste tipo foi levada a cabo por Giorgio Vasari (1511-1574), no século XVI, ao utilizar o termo “gótico” como elemento que agrupava os “hábitos de construção dos bárbaros do Norte”. Mas ao realizar essa distinção, o mesmo Vasari não se apoiava em características morfológicas das construções, mas sim comparava suas características com o único referencial normativo disponível na época, a tratado “De arquitetura” de Vitrúvio. As primeiras tentativas de classificação dos diferentes fenômenos artísticos tinham como norma padrão de comparação o que era entendido então como o “clássico”. Assim sendo, “gótico passou a ser cada vez mais usado para se referir ao ‘ainda não clássico’, o bárbaro, e o barroco reservou-se a aceção de ‘não mais clássico’, o degenerado” (GOMBRICH, 1990, p. 110). Os outros termos utilizados geralmente provinham de opiniões depreciativas, como gótico para os bárbaros, e barroco para gosto bizarro ou medíocre.

Mesmo com essa intenção classificatória do fenômeno artístico visto como diferente, o termo “estilo” não era ainda empregado. A palavra “estilo”, que vem do latim “stilus”, descende de um instrumento de escrita utilizado pelos romanos (GOMBRICH, 2009), e manteve seu uso associado à poesia e à retórica por muito tempo. Seu uso foi sendo aplicado às artes visuais lentamente durante o final do século XVI e XVII, mas, pelo menos até o século XVIII, era utilizado como uma diferenciação do termo “maneira”, o último descrevendo características do artista individual em contraposição a uma descrição geral de uma escola de pintura. Ou seja, o conceito era utilizado como modo de distinção entre “iguais” e não “diferentes”.

Em arquitetura, segundo Van Eck (1995), no tratado de Filarete (por volta de 1460), os termos “stile” e “maniera” foram utilizados indiscriminadamente como meio de reconhecer os artistas. Além disso, o termo para distinguir entre os diferentes tipos de arquitetura era “ordem”, e não estilo, sendo apenas a partir do século XIX que o conceito ganha importância como conteúdo e significado de obras de arte. “Estilo”, assim, virou “o foco da busca do artista por significado, após a perda da crença em padrões absolutos de razão, natureza e da antiguidade, o que ocorreu por volta de 1800.” (VAN ECK, 1995, p. 10, tradução nossa). Esta observação vai ao encontro das características gerais do *Sattelzeit* apontada por Koselleck (2011) e demarcam o ponto inicial do conceito nativo.

O caminho que leva ao “estilo”, porém, são múltiplos e envolvem a aglutinação de outras noções e de elementos qualificativos, conforme já explicado. Buscamos a seguir dividir este caminho em três, os quais, apesar de inter-relacionados, apresentam um certo grau de autonomia. O primeiro caminho tem por objetivo demonstrar como o termo foi sendo adaptado no âmbito da *Académie Royale d'Architecture* na França, no qual o potencial expressivo da arquitetura foi sendo consolidado através não apenas de “estilo”, mas também de “caráter”. Outro caminho está na obra de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), ao ligar “estilo” a características espaço-temporais que possibilitaram seu surgimento, agregando noções de florescimento e declínio. Por fim, chegamos na virada do século XVIII para o XIX, com textos de Goethe e August Schlegel, que discorrem sobre a diferença entre a imitação da natureza, a maneira e o estilo, no qual o último ganha conotações mais abstratas.

2.2.1.1 “Estilo” para os autores franceses do século XVIII

A *Académie Royale d'Architecture*, criada em 1671, teve um papel importante no uso e na disseminação do conceito de “estilo” aplicado à arquitetura. Um dos motivos foi sua autoridade na disseminação do gosto e de regras das artes em geral, principalmente no decorrer do século XVIII na Europa. Ali, através dos escritos de seus professores, podemos mapear um dos primeiros usos do conceito de estilo. Segundo Van Eck (1995), este uso do conceito ainda não era associado a elementos visuais da obra de arquitetura, no sentido de estilos históricos, mas sim dentro de termos poéticos e retóricos, e de uma forma geral fazem referência às potencialidades evocativas das obras de arquitetura.

A associação realizada com a poesia e a retórica não tinha a intenção de traduzir a arquitetura como uma linguagem, algo que seria realizado apenas no século XX, e os diferentes estilos históricos como uma linguagem dotada de sintaxe e vocabulário, onde as partes do edifício poderiam funcionar como as partes de um discurso. A aplicação refere-se à utilização de um aparato descritivo utilizado até então pela retórica e pela poesia (POTTS, 1990).

O uso de uma terminologia emprestada da poesia e da retórica pode ser percebida através da ideia de dois autores do período: Germain Boffrand (1667-1754) e Jacques-François Blondel (1705-1774).

Germain Boffrand, em seu “*Livre d'architecture*” (Livro de Arquitetura), de 1745, utiliza o termo não aplicado diretamente à arquitetura, mas associado a ele quando define que as artes e as ciências são tão intimamente ligadas que compartilham os mesmos princípios:

Um edifício, pela sua composição, expressa-se como se estivesse em um palco, onde a cena é pastoral ou trágica... Estes vários edifícios devem anunciar sua destinação ao espectador através de sua estrutura, pela forma como são decorados. Se não fizer isso eles pecam contra a expressão e não são o que deveriam ser. (BOFFRAND apud VAN ECK, 1995, p. 92, tradução nossa).

Nesse ponto, faz uma comparação direta com a poesia ao mencionar que, mesmo esta tendo diversos gêneros, o estilo de um gênero específico não é conveniente a outro. Convicto da relação entre a arquitetura e a poesia, Boffrand aplica os preceitos do “Ars Poetica” de Horácio ao transportar termos linguísticos em arquitetônicos. Segundo Van Eck (1995), este mesmo procedimento de transportar a terminologia da linguística às artes já era utilizado por Alberti no século XV.

Além da comparação com a poesia, outros dois pontos dentro da ideia de Boffrand terão repercussões nas décadas que se segue. O autor é um dos primeiros a incluir sistematicamente o conceito de “caráter”, ou seja, que pelos elementos externos da construção, este deve expressar o caráter do seu construtor. Abre-se, assim, uma das portas para que as regras das ordens conforme estipuladas por Vitruvius, e nos diversos tratados que se seguiram, comecem a ser deixadas de lado em favor de uma “estética do efeito, que deriva da retórica.” (KRUFT, 1994, p. 145, tradução nossa).

Outro aspecto também relevante para esta pesquisa é que, para Boffrand, assim como para seus contemporâneos na *Académie*, o “bom gosto” era um termo importante. Definindo como “uma faculdade que distingue o excelente do bom” e que apenas se chega a ele como um produto de reflexão dos “homens mais esclarecidos.” (BOFFRAND apud KRUFT, 1994, p. 144, tradução nossa). O “bom gosto” só pode ser alcançado na arquitetura através do desenvolvimento contínuo através de séculos, quando seus princípios são dominados. O “gosto, assim, torna-se um correlato do nível de civilização.” (KRUFT, 1994, p. 144, tradução nossa). Dessa forma, o nível do desenvolvimento de determinada civilização passa a ser relacionada também com a arquitetura por ele produzida, atendendo aos critérios do que considera seus princípios elementares.

Essa relevância dos aspectos físicos distintivos entre um edifício e o outro começa a tomar contornos mais relevantes a partir do “Cours d’architecture” (Curso de Arquitetura) de François Blondel, outro professor da *Académie Royale d'Architecture*. Publicado em seis volumes entre 1771 e 1777. O autor elaborou de maneira mais consistente a teoria do caráter desenvolvida por Boffrand.

Para ele, “caráter” é a função expressiva do edifício. A seguir, faz uma longa listagem ligando um caráter a cada tipo particular de edifício. Por exemplo, relaciona templos com

decência, edifícios públicos com grandiosidade, monumentos com suntuosidade etc. “Todo tipo de edifício tem seu *caractère* próprio, que pertence a uma hierarquia.” (KRUFT, 1994, p. 149, tradução nossa). A partir da ideia de caráter é que Blondel chega ao conceito de “estilo”, o caráter produz o estilo, enquanto o primeiro é a expressão da função o segundo é o seu efeito.

Com isso, define que o ornamento não pode ser usado de maneira arbitrária, mas também deve ser determinado a partir de sua função expressiva. Acreditava existir um arquitetura verdadeira, que “através das suas partes constituintes, e o estilo que lhe é apropriado (...) apresenta um caráter definido, cada parte firmemente em seu lugar, convidando o ornamento que é necessário para seu embelezamento.” (BLONDEL apud KRUFT, 1994, p. 149, tradução nossa).

Apesar de seu reconhecimento das diferenças entre os diversos estilos históricos, todos são julgados a partir dessa base do que considera a “verdadeira arquitetura”, como se segue,

Arquitetura egípcia era mais surpreendente que bela; a arquitetura grega mais regular que inventiva; a romana mais erudita que admirável; a gótica, mais sólida que agradável; e finalmente, nossa arquitetura francesa é, talvez, mais bem-planejada que verdadeiramente interessante. (BLONDEL apud. KRUFT, 1994, p. 149, tradução nossa)

Mesmo sistematizando de uma forma mais clara a importância e os usos do “estilo”, Blondel ainda utiliza para sua concepção elementos da retórica quando afirma que o estilo é a poesia da arquitetura, mas que também pode pintar o gênero e o caráter do edifício. Para Blondel, ainda segundo Van Eck (1995), o estilo tem como função unificar e guiar as escolhas. A partir da decisão por determinado estilo, de acordo com a função do edifício, todas as decisões posteriores, como a articulação da fachada ou o uso do ornamento, devem ser feitas de acordo com a harmonia do mesmo. Para além de decisões puramente formais, ele tem um papel fundamental na regulação das impressões que o edifício faz em quem o olha, a partir do gênero (sagrado, pastoral, heroico), e fornecendo expressão ao caráter.

A partir do que foi exposto tanto em Boffrand quanto em Blondel, alguns pontos devem ser levantados como relevantes para esta pesquisa. O conceito de estilo apresentado pelos dois autores tem uma função reguladora e unificadora a partir da qual pode ser reconhecido sua função, gênero e caráter. A escolha de um estilo leva a um sistema de arranjo das partes, que permite ao observador interpretá-lo da maneira correta. E, ao utilizar um aparato terminológico da retórica para avaliar as obras de arquitetura, há uma alteração na interpretação do impacto do edifício construído. Se, anteriormente, as ordens e seu arranjo, através de proporções matemáticas, eram os atributos mais importantes, a alteração

demarcada pelos autores, transfere este impacto do edifício para às suas capacidades expressivas e de evocação, sendo “estilo” o termo empregado para tal distinção. Inclusive, conforme visto anteriormente, no âmbito da *Académie* os estilos históricos eram vistos a partir de bases puramente “emocionais” e dentro das propriedades internas apenas da arquitetura, praticamente sem relevância com o contexto e a sociedade no qual estavam inseridos.

Ainda na França, o sentido de estilo apenas como capacidade evocativa de “sentimentos” foi alterada na virada para o século XIX. Um dos responsáveis foi Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), o qual, em seu “*Encyclopédie méthodique*” (Enciclopédia Metódica) entre 1788 e 1825, vai considerar a primeira interpretação vista em Boffrand e Blondel, apenas para o uso exclusivo da retórica, e em sua segunda acepção,

Estilo, como dizemos, torna-se sinônimo de caráter, ou da maneira individual (*la manière propre*) da fisionomia distintiva que pertence a cada obra de arte, cada autor, cada gênero, cada escola, cada país, cada período. (QUINCY apud VAN ECK, 1995, p. 98, tradução nossa).

Diferentemente dos dois autores vistos anteriormente, o conceito de estilo para Quincy passa de um termo unificador que guia a execução de um determinado edifício para um sentido mais atrelado a uma classificação histórica. Ao individualizar o conceito, “estilo” passar a ser ligado a um agrupamento de características físicas similares, e não a um sentimento ou emoção que deve ser evocado no observador, a não ser que compartilhe de uma evocação temporal.

O sentido classificatório visto na citação de Quincy, que agrega um significado de acordo com o contexto de onde determinada obra surgiu, teve origens nos territórios germânicos na segunda metade do século XVIII, tendo como principal propagador desta relação J. J. Winckelmann em seus estudos sobre a arte clássica.

2.2.1.2 Winckelmann e “estilo”

A obra de Winckelmann é fundamental para uma problematização do “estilo” no mundo de língua germânica, e deve ser mensurada de acordo com o contexto no qual estava inserida. Segundo Mattos (2008), na época de Winckelmann havia duas formas de se aproximar da arte antiga. A primeira, encabeçada por filólogos, era a coleção e os comentários realizados sobre os textos antigos, com pouco interesse por artefatos materiais, mais interessados no julgamento estético realizado pelos autores da antiguidade. A segunda forma era mais relacionada com os vestígios materiais, porém sem grande interesse estético, “os objetos eram classificados e estudados como testemunhos das formas de vida e da moral

no mundo greco-romano, com pouca consideração sobre as suas qualidades artísticas” (MATTOS, 2008, p. 71). Esta propensão em colecionar e agrupar em grandes quantidades tinha como meta principal “uma visão total da riqueza e da variedade das civilizações da Antiguidade.” (MATTOS, 2008, p. 71).

Este acúmulo de material visual da Antiguidade não era realizado com uma preocupação com aspectos cronológicos. Ou seja, nos antiquários em geral, a Antiguidade era visto como algo estático, sendo que as culturas gregas e romanas eram consideradas, em grande medida, como um “continuum”. Esta atitude de acumulação gerava grandes problemas de compreensão, pois não havia padrão em sua organização. Muitos antiquários, no tempo de Winckelmann “se referiam à Antiguidade como um todo homogêneo, classificando objetos gregos e romanos em conjunto, nas mesmas categorias temáticas ou utilitárias, dando pouca atenção a sua aparência formal.” (MATTOS, 2008, p. 74).

Dentro do contexto descrito acima, Potts (2006) define sua obra mais influente “*Geschichte der Kunst des Alterthums*” (História da Arte Antiga) de 1764, como híbrida, agregando três campos de estudos diferentes do período. Primeiramente é baseada em um amplo conhecimento da literatura grega e romana. De maneira similar, analisa com profundidade os vestígios materiais de artefatos gregos, romanos, egípcios e etruscos. E, por último, demonstra um conhecimento específico sobre a literatura contemporânea a respeito da beleza e do gosto, algo mais comum entre artistas e críticos de arte do período, e que “não era normalmente parte da bagagem intelectual de classicistas ou especialistas em antiquário.” (POTTS, 2006, p. 6, tradução nossa).

A ideia de Winckelmann, em contraposição ao método utilizados pelos antiquários, pode ser vista no primeiro parágrafo do prefácio de *Geschichte*: “a história da arte da antiguidade que assumi escrever não é um mero relato de sua cronologia e mudança, mas tomo a palavra *história* no significado mais amplo que teve na língua grega, e minha intenção é fornecer uma tentativa de um sistema”.¹⁵ (WINCKELMANN, 1764, p. IX, tradução nossa). Este “sistema” se concentrou em uma análise dos textos da antiguidade para estabelecer suas bases para o julgamento da beleza, utilizando as esculturas quando estas eram referenciadas pelos textos, e consideradas por estes como de qualidade.

O “sistema” desenvolvido por Winckelmann permitiu que todas as esculturas fossem dispostas cronologicamente, “de acordo com as mudanças em sua aparência exterior, ou seja,

¹⁵ No original: “Die Geschichte der Kunst des Altertums, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderung in derselben, sondern ich nehme das Wort Geschichte in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern.”

segundo sua evolução estilística” (MATTOS, 2008, p. 76). A escultura clássica grega passou a ser vista como o produto de um momento histórico específico e, “como resultado, a tradição artística clássica não mais se apresentava como um ideal atemporal, mas assumiu o caráter de um fenômeno histórico, alcançado um ciclo de desenvolvimento rastreável.” (POTTS, 2006, p. 3, tradução nossa).

Sendo assim, a lógica por trás do “sistema” é a que “a história da arte deve ensinar a origem, o crescimento, a mudança e a queda da arte, junto com os vários estilos dos povos, períodos e artistas, e deve provar isto, o máximo possível, a partir das obras da antiguidade remanescentes”¹⁶ (WINCKELMANN, 1764, p. X, tradução nossa).

O modelo visto em Winckelmann já estava estabelecido como modo de se referir a história dos povos e das civilizações. Uma história estruturada a partir de alguns momentos nos quais acreditavam estar as maiores conquistas de uma determinada tradição. Porém, ao relacionar com as artes, o foco passa a ser nas diferenças estilísticas, definindo “uma lógica universal do desenvolvimento artístico, da necessidade do belo ao declínio do superficial.” (POTTS, 2006, p. 21, tradução nossa). Ao analisar as esculturas, este modelo se inicia com formas básicas de um homem, indo para as correções de proporções e grandes escalas; o próximo passo se desenvolve a partir de uma grandeza austera até se chegar a uma beleza refinada, e, após todos os aspectos possíveis da beleza serem elaborados, chega o declínio, quando os “artistas inevitavelmente começam a cultivar o supérfluo, levando a uma perda da grandeza de concepção que sustentava qualquer arte verdadeira.” (POTTS, 2006, p. 21, tradução nossa).

Mas sua análise vai além. Ao classificar cronologicamente as obras da Antiguidade, Winckelmann o faz relacionando com as condições histórias específicas do locais de onde emergiram, com um foco muito grande dado a fatores climáticos, mas também ressaltando a importância da liberdade política para as artes.

A relação com o clima, para Winckelmann, funciona de duas formas: primeiramente determina a fisionomia e as características físicas das pessoas, aspecto relevante para sua obra, onde a escultura era foco de análise; e da mesma forma, influencia nos humores, maneiras e formas de pensamento. O clima não afeta apenas cada indivíduo, mas também é a base sobre a qual deve ser considerado os materiais e, inclusive, as formas de governo. Em Winckelmann “o clima põe em movimento um ciclo hermenêutico-produtivo, no qual

¹⁶ No original: “Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, so viel möglich ist, beweisen.“

condições naturais e culturais mutuamente se condicionam, um processo do qual sua última expressão é arte.” (HVATTUM, 2017, p. 08, tradução nossa).

Essa é a primeira vez em que o estilo passa a ser identificado como objeto específico da história da arte, relacionado com a história geral, e tendo a característica de um “testemunho histórico” (GINZBURG, 2001, p. 151). O “estilo” se torna o elemento articulador entre as circunstâncias históricas e a expressão artística. Por mais que utilize esse termo apenas para delimitar as diferenças dentro de um mesmo paradigma, por exemplo, quando discorre sobre o estilo grego. Mesmo assim, sua divisão entre fatores externos (formas de governo), e a fatores internos (clima e material), demarca uma busca por causas que explicassem a arte de determinado povo. Essas condições que formam o corpo e o espírito dos povos, teriam um correspondente também na expressão artística do mesmo povo, que são alteradas pelo tempo e pelas circunstâncias. Com esse ponto de vista, há um deslocamento que considera cada cultura dentro de sua características próprias, ou seja, insiste que cada civilização tem sua próprio padrão estético, o que torna difícil para um povo apreciar a arte de outro povo.

Para Hvattum (2017), esta nova concepção de estilo como resultante de condições históricas levou o termo a ser utilizado de duas formas. Em primeiro lugar, ele o fez como uma expressão arquitetônica relacionada a um tempo e lugar, permitindo que a história da arquitetura fosse vista como uma sucessão de épocas, “cada uma foi o produto de condições específicas e manifestadas através de uma expressão arquitetural distinta, ou estilo”. Como consequência de uma expressão condensada de determinados tempo e lugar, o “estilo” poderia também ser visto como expressão de seu “etos interno; sua única e inimitável historicidade”. A partir da obra de Winckelmann, então, “estilo é a expressão desta unidade individual do período, listando uma série de fatores internos e externos que contribuem para fazer cada momento histórico diferente de qualquer outro.” (HVATTUM, 2017, p. 11, tradução nossa).

O esquema desenhado por Winckelmann para a história da arte obteve êxito em seu tempo não apenas por estar de acordo com as ideias de evolução histórica do período, através de ciclos de nascimento e morte, ascensão e queda; mas também por apresentar evidências visuais e textuais sobre estes desenvolvimentos. Da mesma forma, sua reconstrução histórica foi valorizada por ter recuperado a integridade da arte grega, “não contaminada por reapresentações modernas e apropriações”, sendo assim Winckelmann pela primeira vez, “tornou óbvio o quão alheio [...] este ideal era para a cultura moderna.” (POTTS, 2006, p. 30, tradução nossa).

Há outros dois aspectos sobre a obra de Winckelmann que são pontuados por Ginzburg (2001). Segundo o autor, “ao resumir as características principais do estilo etrusco, Winckelmann observou que, em certa medida, elas também eram próprias dos etruscos como povo” (GINZBURG, 2001, p. 151), apontando para uma continuidade destas características na obra de seus sucessores, chegando até Michelangelo. Outro fator é que a estrutura montada para explicar a arte grega propiciou um “fio condutor” para a orientação na massa de material heterogêneo advindos da expansão europeia no final do século XVIII e início do século XIX.

2.2.1.3 Imitação simples da natureza, maneira e estilo

Os três temas listados no título da presente seção, principalmente os dois últimos, causavam ambiguidade com relação aos seus usos. Foi demonstrado anteriormente, tanto na epígrafe deste capítulo quanto na observação de Van Eck (1995) a respeito do tratado de Filarete (1400-1469), como os dois termos eram utilizados indiscriminadamente. Lembremos que Rosenthal (1844), ao propor a sua definição de “estilo”, busca deixar claro que com o termo não queria dizer a “maneira” do artista. Por esta razão faz-se necessário uma breve explicação da diferença entre estes três termos. Essa diferenciação afeta, em um primeiro momento, muito mais as artes em um sentido mais amplo do que a arquitetura em si, mas a delimitação destes termos levadas a cabo por Goethe e August Schlegel, nos ajuda a elencar elementos importantes para as futuras definições do estilo.

Goethe começa seu escrito “Imitação Simples da Natureza, Maneira, Estilo”, citado em epígrafe, alardeando para a confusão que se faz com os três conceitos, e como cada um os utiliza em um sentido próprio, e em cada uso, pensando coisas diferentes. Em seu texto, a “imitação simples da natureza” é definida como a imitação fiel dos modelos da natureza, que deve ser feita com calma e tranquilidade, mas ressalta que “tais objetos têm de estar sempre facilmente à mão” (GOETHE, 2008, p. 68). Por “maneira” o autor aponta que a simples imitação não satisfaz o homem, e por este motivo ele inventa um modo [*Weise*] próprio, uma linguagem [*Sprache*], como forma de transparecer em uma única imagem os diversos objetos já vistos, ou quando não pode ter diante de si a natureza, ou sem “lembrar dela inteira e intensamente”. A definição de “estilo” apresentada por Goethe surge a partir do momento em que o artista estuda os objetos profundamente, conhecendo assim as “propriedades das coisas”,

Assim como a *imitação simples* repousa sobre uma existência tranquila e uma presença adorável, a *maneira* apreende um fenômeno com ânimo leve, capaz; o *estilo*, por sua vez, repousa sobre a fundação a mais profunda do conhecimento,

sobre a essência das coisas, na medida em que nos é permitido conhecer a essência em formas visíveis e apreensíveis. (GOETHE, 2008, p. 69).

O sentido classificatório ainda subsiste em sua definição, pois para ele passa-se da “imitação simples” para o “estilo” a partir do momento em que o artista se aprofunda no conhecimento dos objetos, aprendendo a “comparar o que é semelhante e a separar o dessemelhante entre as coisas e a ordenar objetos isolados sob um conceito universal [*allgemeine Begriffe*]” (GOETHE, 2008, p. 71), considerando “maneira” como o elo intermediário entre os dois. Ao fazer a distinção entre “maneira” e “estilo”, ele ainda deixa claro que sua ideia é reservar ao último termo “o grau supremo que a arte jamais atingiu e poderá atingir” (GOETHE, 2008, p. 71). As definições apresentadas por August Schlegel a respeito dos três termos são muito próximas às realizadas por Goethe, porém aprofundando as diferentes instâncias de significado entre os três termos.

August Schlegel em sua aula “Über das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Stil und Manier” (Sobre a Relação da Arte com a Natureza, sobre Ilusão e Verossimilhança, sobre Estilo e Maneira), de 1802, começa apresentando os mal-entendidos e contradições a respeito de “natureza” e “imitar”. Para o autor, se a natureza já se encontra presente, não há sentido em produzir um segundo exemplar. Ou então, se a natureza é a quintessência de todas as coisas, não há porque prescrever que a arte a imite pois não teria como fazer algo diferente. A imitação da natureza não deve residir então na simples cópia, mas deve-se ver a natureza como uma inteligência organizada, e se ela “é tomada nesse significado o mais digno e não como uma massa de produções, e sim como sendo ela mesma a produtora” (SCHLEGEL, 2014, p. 103) deve-se se apropriar, ou imitar, do seu modo de agir. A importância de tais definições está no fato de que para Schlegel, “maneira” e “estilo” são os elementos intermediários entre a arte e a natureza.

A diferença apresentada entre a “maneira” e o “estilo” encontra-se também entre o individual e o universal. Segundo o autor “na arte, que deve ser considerada como algo universal, válido para todos, o acréscimo do individual, do subjetivo seria antes limitante e negativo e o que ela contém seria o positivo, o alargamento da arte para sua verdadeira amplitude” (SCHLEGEL, 2014, p. 106). A relação entre o individual e o universal parece ser o principal tema que separa os dois conceitos na visão de Schlegel, que continua ao afirmar que ao mesmo tempo que somos indivíduos somos também homens, e que, por isso, “trazemos em nós algo de sólido, que se determina a si mesmo e é universalmente válido” (SCHLEGEL, 2014, p. 106). Mas assim como a ética nos limita para obedecermos uma lei mais elevada, o artista deve exteriorizar sua individualidade na obediência das leis do belo e

da representação, e que “mesmo que não haja uma pureza total despida de influências pessoais, pelo menos pode ocorrer uma aproximação da consumação, que não deixará mais reconhecer nela nenhuma maneira para o observador de uma obra de arte” (SCHLEGEL, 2014, p. 107).

Isso posto, estilo “é antes uma transformação da inevitável limitação individual em uma limitação deliberada segundo um princípio artístico”, em seu ponto de vista, com base em Winckelmann, ao se aproximar da verdade da natureza a própria arte estabelece para si sua própria natureza, sendo assim “*estilo* seria, portanto, um sistema da natureza, deduzido de um verdadeiro princípio; a *maneira*, ao contrário, seria uma opinião subjetiva, um preconceito, expresso na prática” (SCHLEGEL, 2014, p. 108).

As afirmações colocadas por Schlegel na definição dos dois termos parece por demais assertiva, mesmo assim, o próprio autor consegue perceber algumas ambiguidades que ele mesmo tenta esclarecer. Pois, como pode haver mais de um estilo se a verdade é única? Para explanar essa possível dúvida, ele relembra que a “arte é um todo infinito, uma ideia” e que justamente por isso ninguém pode ter uma compreensão plena, mas que a arte “se deixa, portanto, apreender de muitos lados distintos, sem que por isso se desvie de sua essência verdadeira” (SCHLEGEL, 2014, p. 108).

Por fim, pondera que como uma atividade humana a arte se desenvolve gradativamente no tempo, e que isso acontece de acordo com leis, por mais que não possamos confirmá-las,

onde observamos uma massa artística como um todo fechado e percebemos a conformidade a leis em seu desenvolvimento, ali estamos também legitimados a indicá-las, por meio da designação de diferentes épocas, com a denominação de estilo. Estilo designa então um estágio necessário no desenvolvimento da arte (SCHLEGEL, 2014, p. 109).

Sendo assim, é possível que haja estilos “imperfeitos”, já que pode corresponder apenas a uma das etapas do desenvolvimento.

2.3 ENCICLOPÉDIA BROCKHAUS

Os três caminhos estabelecidos por esta pesquisa rumo ao entendimento do conceito de estilo apresentam um primeiro passo para a nativização do conceito. Em resumo, o primeiro caminho, na *Académie*, mostra a utilização de um termo emprestado da poesia e da retórica e busca agregar à órbita de “estilo” a ideia de “caráter”, e uma relação com as propriedades expressivas e evocativas da arquitetura. Com Winckelmann, na sequência, o

termo passou a ser empregado como elemento articulador das circunstâncias históricas e a expressão artística de um determinado recorte espaço-temporal, com grande foco dado ao clima e ao desenvolvimento da arte em etapas de florescimento, apogeu e decadência. O último caminho estabelecido buscou demonstrar a diferenciação de “estilo” com outros conceitos, a saber, “imitação da natureza” e “maneira”, e focando mais na atuação do artista para chegar a um “estilo”, o qual adquire aspecto universal de um “verdadeiro princípio”, e que transcende a personalidade do artista rumo a um valor absoluto.

Alguns comentários devem ser adicionados a estes três pontos. Apenas na *Académie* é que “estilo” foi articulado como um conceito específico em arquitetura. Lembramos que o foco dos estudos de Winckelmann é a escultura, e que na mesma obra de August Schlegel (2014), ao tratar de arquitetura em um outro capítulo, “estilo” não é mencionado, assim como os exemplos fornecidos por Goehte (2008) são baseados na pintura. A ambiguidade de entendimento proporcionada por estes três caminhos apresentados permanecerão atrelados ao significado de “estilo” pelo menos no decorrer da primeira metade do século XIX nos territórios germânicos. Isso explica o fato de cada uma das fontes buscar definir o que entende por estilo antes de começar seus textos.

O processo de decantação de significado de “estilo” na primeira metade do século XIX pode ser mapeado através das definições do termo conforme exposta nas entradas da Enciclopédia Brockhaus, que, entre 1809 e 1848, teve nove edições publicadas.¹⁷ A primeira edição (1796-1808) não traz o verbete “estilo”, algo que aconteceria apenas em sua segunda edição (1812-1819), na qual a definição é dividida em duas partes. A primeira diz respeito ao que é considerado “subjetiva” ou “o modo peculiar da expressão do pensamento na linguagem ou imagem”¹⁸ (STYL, 1817, p. 546, tradução nossa), que demonstra como o conceito é usado na pintura, escultura e na arquitetura. O modo “objetivo” seria, portanto, “o modo mais apropriado de expressar pensamentos”¹⁹ (STYL, 1817, p. 546, tradução nossa), no qual é classificado a prosa e a poesia. O artigo inteiro é dedicado a esta segunda definição, enaltecendo um aspecto do conceito que já abordamos, a saber, o fato do “estilo” propiciar princípios e regras para se evitar erros de expressão.

¹⁷ A Enciclopédia Brockhaus teve diversos nomes até ser consolidada com o nome do editor original, “Brockhaus”, na décima terceira edição (1882-1887), nome pela qual é conhecida até hoje. Preferimos utilizar esse nome para que a apresentação não ficasse confusa. Da mesma forma, uma edição completa muitas vezes levava alguns anos, com tomos sendo lançados a partir das iniciais, sendo comum, no início, edições que se entrecruzavam cronologicamente. Por tal motivo, o ano a que se refere a publicação que utilizamos no texto, refere-se ao tomo que contém a entrada de interesse.

¹⁸ No original: “die eigenthümliche Art des Gedankenausdrucks in Sprache oder Bild”.

¹⁹ No original: “die zweckmäßigste Art des Gedankenausdrucks überhaupt”.

A sétima edição, de 1827, tem a entrada “estilo” praticamente igual à da segunda edição. A mesma divisão entre “objetivo” e “subjetivo” é realizada e, apesar de conter algumas adições, a entrada é dedicada quase que exclusivamente à prosa e à poesia. Porém, a mesma edição apresenta uma entrada nova “Styl der Kunst”, ou “estilo das artes”.

Como “estilo das artes”, a Brockhaus expõe que: se o modo de representação está sob o termo “estilo”, este é condicionado pelos artistas ou pelos objetos, distinguindo três formas de interpretação do conceito. O “estilo dos tempos” [*Styl der Zeiten*] no geral, é considerado a partir de recortes temporais, colocando como exemplo uma divisão das artes muito parecida com a vista em Hegel: simbólica (o estilo pré-grego [*vorgriechischen*] ou antigo oriental [*altorientalischen*]); clássica (gregos e romanos); e romântica (arte cristã). Adiciona, porém, um estilo dos tempos modernos, para os quais não fornece nenhum exemplo. A segunda definição diz respeito ao “estilo das nações” [*Styl der Nationen*] como “o modo de representação na arte determinado pelo caráter da nação”²⁰ (STYL DER KUNST, 1827, p. 790), o que implica um estilo alemão, francês italiano etc., que também apresentaria seus próprios períodos, apontando como referência o que foi verificado por Winckelmann para a arte grega. A última definição diz respeito ao “estilo dos indivíduos” [*Styl des Individuums*], que, pelo seu alto grau de subjetividade, deveria ser chamado de “maneira” [*Manier*].

A oitava edição da Enciclopédia (1833-1837) não apresenta nenhuma alteração substancial frente à anterior. Mesmo assim, há uma pequena movimentação importante: o que antes era uma entrada separada e específica do “estilo das artes” foi incorporada ao final do verbete “estilo”. Isso parece apontar para o fato de que o uso do conceito nas artes começou a rivalizar em importância com o uso restrito apenas à poesia e à prosa, algo que se torna mais evidente na nona edição (1843-1848).

A entrada desta edição (1847), então, não traz mais a distinção vista anteriormente entre “objetivo” e “subjetivo” e começa com uma breve descrição sobre seu uso na língua escrita ou falada, e posteriormente traz a definição do termo para as artes. O texto traz a dupla interpretação do termo na medida em que compreende a manifestação da “ideia normal de beleza” nas obras de arte, em parte estabelecida por um povo [*Volk*] ou por um tempo [*Zeit*], para as formas particulares de arte, ou pelo modo de representação individual de um artista. No primeiro caso, a definição aborda classificações como estilo ideal, romântico, trágico, antigo, grego, nacional [*Nationalstil*] ou temporal [*Zeitstil*], e parece juntar as duas primeiras definições da entrada de oitava edição, que possuíam áreas de sobreposição de significado.

²⁰ No original: “die durch den Charakter der Nation bestimmte Darstellungsweise in der Kunst.”

E, no segundo caso, o estilo do indivíduo, ressalta que o termo maneira [*Manier*] continua sendo o mais apropriado. Após esta separação, o artigo prossegue com os significados de “estilo” para a escrita.

A nona edição, porém, apresenta o surgimento de uma entrada mais específica com relação à arquitetura, que não existia nas edições precedentes. Trata-se de “Baustil”, ou “estilo arquitetônico”. Apesar de indicar um aprofundamento no verbete “Baukunst” (Arquitetura), a breve definição apresentada parece consolidar o desenvolvimento do termo na primeira metade do século XIX, apontando para a confluência de significados apresentados nas fontes. Segundo a Brockhaus, então, “o estilo arquitetônico é a maneira especial pela qual as formas da arquitetura são modeladas de acordo com suas diferenças populares [*volkstümlichen*] ou históricas. Portanto, fala-se de um estilo arquitetônico egípcio, indiano, grego, romano, árabe, bizantino e gótico”.²¹ (BAUSTIL, 1843, p. 129, tradução nossa).

Esta vinculação com um tempo, povo ou nação determinado, apesar de relevante nas outras artes, parece ser de fundamental importância ao se tratar de estilo em arquitetura. As fontes, conforme já demonstrado (seção 2.2), vinculam sempre a definição do estilo com as características dos povos e do tempo, algo que acontece de forma similar com Winckelmann e August Schlegel.

Se uma definição de estilo em arquitetura pode ser alcançada através desse panorama sobre sua origem, mais um passo precisa ser dado para o entendimento de sua operacionalização. Esse passo diz respeito às noções que giram em seu entorno, e que estão na base de sua definição, a saber, conforme visto, *Volk*, *Geist* e *Zeit*. São esses os termos que dão “vida” ao conceito de estilo, e a partir dos quais o vínculo com a afiliação desejada, pode ser mensurada. Estes termos, assim como o próprio “estilo”, também sofreram mudanças de sentido no período analisado e estão associados, entre outros fatores, ao processo de formação de uma nova identidade nacional nos territórios germânicos a partir da segunda metade do século XVIII.

²¹ No original: “Baustil nennt man die besondere Weise, in welcher sich die Formen der Baukunst nach ihren volkstümlichen oder historischen Unterschieden gestalten. Daher spricht man von einem ägypt, ind, griech, röm, arab, byzantin. und goth. Baustil.”

3 SENTIMENTOS DE AFILIAÇÃO NACIONAL

Se até a metade do século XVIII a escolha de um estilo particular para ser empregado em arquitetura era, conforme apontado por Patetta (2007), uma escolha de gosto, a partir de então diversos fatores serão elencados para fundamentar o debate. Schwarzer (1995) aponta que, no início do século XIX, começa a ser sugerido que “estilo” corresponde tanto às diferenças étnicas quanto à universalidade humana, e que a divergência dos estilos empregados historicamente pode ser explicados a partir das culturas nacionais. Contudo, o que constitui uma “nação” ou um “povo” variava consideravelmente, e, no caso da arquitetura, as fronteiras eram traçadas a partir do clima e do material, ou por similaridades com a língua e a religião, sendo todos estes aspectos fundamentais para nossa investigação.

Lembramos que nosso objetivo não é apenas a perspectiva classificatória ou até mesmo normativa do “estilo”, mas a forma como esta é elaborada para promover a intenção de uso de um estilo em específico. Nesse sentido, o debate sobre os estilos entre 1820-1850 é articulado através do questionamento: a identidade moderna alemã deveria fazer parte de uma identidade europeia ou de sua própria história interna? Ou seja, deveria ela estar afiliada à culturas não-germânicas, ou ser restrita a fontes germânicas? Em arquitetura isso sedimenta em dois grandes polos do debate: classicismo internacional ou medievalismo nacional? Porém, para que estes questionamentos pudessem ser levantados, outro passo precisa ser dado para que o “estilo” alcançasse o mesmo significado das fontes, e que pudesse ser utilizado como elemento articulador do debate.

Para apontar respostas aos questionamentos levantados acima, o objetivo desse capítulo é estabelecer quais os vínculos que a arquitetura pode tecer com uma nova totalidade externa a partir da evocação histórica de seus elementos fisionômicos. Visando alcançar tais objetivos, o presente capítulo se desenvolve em três etapas. A primeira busca mapear a questão de uma possível identidade alemã no início do século XIX, girando em torno de conceitos como nacionalismo, e a própria atenção desprendida aos elementos “locais”. A segunda etapa busca estabelecer a consolidação dos dois polos de debate que serão acirrados posteriormente, entre os anos 1820-1850, demonstrando uma série de argumentos que serão utilizados pelas fontes para a defesa de um estilo. A terceira etapa apresenta um panorama sócio-político do período, almejando delinear o “campo de experiência” dos autores das fontes, trazendo breves consideração sobre a vida profissional de cada um deles.

3.1 IDENTIDADE NACIONAL NA ALEMANHA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX

O debate sobre a identidade alemã começa com uma mudança de percepção do que poderia constituir uma nação. É essa alteração que fundamenta a base sobre quais aspectos deveriam ser levados em consideração no momento da escolha de um estilo, conforme veremos mais adiante. O final do século XVIII marca uma alteração de um sentido exterior para um sentido interior de nação, da nação como forma para a nação como ideia. O argumento principal é que a invenção de uma identidade nacional está baseada em uma mudança de entendimento da própria pessoa. A distinção de nação concebida como exterioridade e como interioridade está refletida nos produtos gerados para realizar tal separação e classificação, a primeira envolvida na confecção de mapas e na primazia da visão, enquanto que a última “ênfatizava o som como caminho para a alma e o centro de gravidade da nação” (SMITH, 2008, p. 59, tradução nossa).

No caso dos territórios germânicos, Smith (2008) demonstra o esforço já no século XVI com a elaboração de mapas onde havia contornos entre as nações e que a língua era estudada mais por suas características comunicativas. Da mesma forma, Jansen (2011) aponta para outros elementos que contribuíram para uma nova visão sobre a diferenciação dos povos da Europa: a descoberta do “novo mundo”, a Reforma, o medo dos turcos e as conquistas dos franceses sob Luis XIV, povo que, junto aos turcos, começou a ser visto como “inimigo hereditário” do alemães.

O nacionalismo surgido entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX deve ser pensado através da ideia de que uma nação emerge a partir de uma consciência nacional pré-existente. E que mesmo o nacionalismo sendo um fenômeno tipicamente da era “moderna”, é possível ver que suas origens, nos territórios germânicos, remontam ao final do século XVIII, quando já havia um “senso de afiliação nacional entre parte das elites, tanto quanto estereótipos nacionais e clichês.” (JANSEN, 2011, p. 235, tradução nossa). Smith (2008) compartilha da mesma opinião ao afirmar que nações antecipam o nacionalismo, e que nacionalistas não as inventam, mas dão a ela outros sentidos com outra terminologia. Para este último, a ideia de um nacionalismo tem que ser analisada a partir de aspectos internos e não puramente externos.

Da mesma forma, algumas condições básicas para o desenvolvimento do nacionalismo ainda estavam ausentes, entre elas: não havia muitas pessoas que consideravam a nação como algo pelo qual se deveria arriscar a vida; a consciência nacional ainda não tinha se transformado em uma “religião”; e a lealdade com o regente do território era mais importante

do que qualquer afiliação nacional. Esses fatores seriam alterados no decorrer do século XIX, em ritmos diferentes, e que, por tal motivo, traçar a formação do nacionalismo alemão é complicado por se tratar de um processo descontínuo.

Há também a dificuldade de se estabelecer de qual território geográfico se está tratando nos discursos quando se fala de uma “nação”, se de alguns grandes Estados como a Prússia, a Bavária ou a Áustria, ou se de “toda a Alemanha”. Sendo assim, a “Alemanha era uma *nação cultural* e não política, como evidenciado pelo silêncio em qualquer discussão séria sobre o local de suas fronteiras”. (SMITH, 2008, p. 44, grifo nosso, tradução nossa). Para a compreensão da Alemanha como uma “nação cultural” a obra de Johann Gottfried Herder (1744-1803) se torna um importante ponto de partida e direciona a interpretação nativa dos conceitos que giram em torno de “estilo”: *Volk*, *Geist* e *Zeit*.

3.1.1 Herder e o “local”

Herder defendia uma observação das condições específicas que transformam cada cenário, momento e povo únicos. Argumentava que haveria formas específicas de vida, cada uma com sua própria maneira de ver o mundo, com suas virtudes e conquistas características; seu próprios desejos, ambições e ideais, todos apresentando uma coerência interna. Sendo assim, cada nação tem seu centro de gravidade e seu próprio valor. Este é o motivo pelo qual realiza uma crítica à obra de Winckelmann nos seguintes termos, em 1774,

É manifesto que o melhor historiador da arte da antiguidade, Winckelmann, se limitou a ajuizar das obras de arte dos egípcios segundo critérios gregos. Não há dúvida de que as contestou muito bem nas caracterizações que produziu, mas o que praticamente não fez foi caracterizá-las segundo a sua própria natureza e tipo, de tal modo que quase todas as frases que compõem o respectivo capítulo se limitam a deixar transparecer a unilateralidade e a miopia das observações do autor (HERDER, 1995, p. 23).

A aceitação dessa pluralidade das diferenças transforma-se na defesa de algo que seja eminentemente local que, de algo não se postava apenas contra uma pretensa universalidade do Iluminismo, mas também contra uma supremacia da aristocracia dos estados germânicos e da língua francesa. Isso poderia ser sentido em solo germânico pelo fato das aristocracias serem todas “internacionais”. Um exemplo pode ser visto na descrição feita por Schulze (1991, p. 44-45, tradução nossa) de Frederico II, que desprezava a cultura alemã, “seu mundo, o mundo do intelecto, de cultura e bom gosto, era um mundo francês.”

Para articular os argumentos elencados acima, Herder desenvolve conceitos importantes como *Geist*, *Volk* e *Zeit*, e a junção desses termos em novas formulações como

Volksgeist e *Geist der Zeiten*. As definições de alguns destes termos é fornecida pelo autor na obra “Briefe zur Beförderung der Humanität” (Cartas para a Promoção da Humanidade), publicadas entre 1793 e 1797.

De seu ponto de vista, *Geist* (espírito) expressa a si mesmo através de pensamentos e movimentos, e não pode ser descrito, desenhado ou pintado apenas sentido, sendo algo como a expressão do invisível. Em um sentido parecido, *Zeit* (tempo) é a formação do pensamento de condições sucessivas e interligadas, sendo a medida das coisas, com as coisas mesmas sendo seu conteúdo. A partir destas definições que Herder chega à de *Geist der Zeiten*, que significa “a soma de pensamentos, atitudes, aspirações, impulsos e forças vivas que se manifestam a si mesmas em um determinado curso particular das coisas, com suas causas e efeitos”²² (HERDER, 2013a, p. 56, tradução nossa). Sendo assim, *Geist der Zeiten* se conforma como uma tendência de uma época através dos costumes, pensamentos e modos dominantes.

O principal ponto de sua obra, porém, e que subsidia um aprofundamento no entendimento do conceito de estilo, é sua compreensão a respeito de *Volk* e *Volksgeist*. Até o final do século XVIII, o termo “Volk” era derivado da terminologia política, significando as classes mais baixas, sempre com uma conotação pejorativa. A alteração de seu significado deu-se a partir da década de 1770, reavaliando seu sentido e adicionando uma qualidade decisiva ao termo. Neste sentido, Schmidt (1956) adiciona que *Volk* para Herder é como uma personalidade coletiva nacional, e o não julgamento das diferenças vem pelo fato de que “cada povo [*Volk*] é um povo [*Volk*], tendo sua própria formação nacional [*Nationalbildung*] assim como sua própria língua.”²³ (HERDER, 2013b, p. 186, tradução nossa).

Houve um jogo de significados entre “Volk” e “Bildung”. Esta última palavra tem duas acepções na língua alemã, o primeiro de “formação”, como em “formação nacional”; e o segundo relativo a uma “apropriação individual da alta-cultura clássica, que era a base característica para a auto-formação de certa parte da classe média, a *Bildungsbürgertum*”. (JANSEN, 2011, p. 241, tradução nossa). Assim sendo, ligou-se o segundo significado, então uma aspiração da burguesia, à noção de formação de uma nação, identificando alguns fatores para a formação nacional.

²² No original: “die Summe der Gedanken, Gesinnungen, Anstreben, Triebe und lebendigen Kräfte, die in einem bestimmten Fortlauf der Dinge mit gegebenen Ursachen und Wirkungen sich äußern.”

²³ No original: “jedes Volk ist Volk: es hat seine Nationalbildung wie seine Sprache.”

A individualidade de cada povo [*Volk*] a partir de sua própria formação nacional [*Nationalbildung*] é que deve ser o foco da busca de sua própria autenticidade. Isso pelo fato de que, para Herder,

Forças humanas ativas são as molas propulsoras da história humana, e como o homem toma sua origem de uma e em uma raça, sua formação [*Bildung*], educação, e forma de pensar, são portanto genéticas. Assim, o notável caráter nacional [*Nationalcharaktere*] que, profundamente gravado nos povos mais antigos, é inequivocamente mostrado em todas suas operações na terra (...) o antigo caráter das nações [*Charakter der Völker*] emergiu das características da família, do clima, da forma de viver e educação, das primeiras ações e empregos do que eram peculiares à eles.²⁴ (HERDER, 2013b, p. 376, tradução nossa).

Dessa forma, a noção de *Volksgeist* em Herder parece se conformar na expressão do espírito de um povo através de seus elementos culturais (suas operações na terra), que como a citação mostra, descende geneticamente de atributos que não estão ligados a raça, mas sim da formação [*Bildung*], educação [*Erziehung*] e da forma de pensar [*Dankart*], sem desconsiderar a importância dos componentes ambientais para tal, como clima e local.

Com isso, seus argumentos se tornam importantes na tentativa de dar ao povo alemão uma razão para que o desenvolvimento de sua própria cultura fosse realizado sobre aspectos “nativos” (SCHMIDT, 1956). Conforme vimos em sua crítica a Winckelmann, contudo, uma época não pode ser julgada pelos padrões de outra. Ou seja, em Herder, a celebração das origens dos alemães estavam no fato de ser a sua própria origem, e não por ela estar em uma posição superior. Todos os termos utilizados posteriormente para as distinções entre diferentes culturas como *Nationalcharakter*, *Geist des Volkes*, *Seele des Volkes*, tinham a intenção de demarcar o que era peculiar aos alemães e não colocá-los como superiores (BERLIN, 2013)

No movimento realizado por Herder para as características peculiares dos povos, a autenticidade do *Volk* é buscado em sua manifestação nas músicas, danças, tradições e costumes, porém com grande foco dado ao status da língua alemã e de outras que descendiam dela, em contraposição à língua francesa, que era a língua corrente das aristocracias dos estados germânicos. Em Herder, então, a língua:

é a atividade de reflexão que nos permite entender e fazer nosso caminho no mundo. Ele enfatizava a natureza cumulativa desta atividade reflexiva e sua dimensão social, como uma ferramenta de inserir conhecimento em outros e de tocar a alma. (SMITH, 2008, p. 56, tradução nossa).

²⁴ No original: “Lebendige Menschenkräfte sind die Triebfeder der Menschengeschichte, und da der Mensch seinen Ursprung von und in einem Geschlecht nimmt, so wird hiemit schon seine Bildung, Erziehung und Denkart genetisch. Daher jene sonderbaren Nationalcharaktere, die, den ältesten Völkern so tief eingepägt, sich in allen ihren Wirkungen auf der Erde unverkennbar zeichnen. (...) entsprang der alte Charakter der Völker aus Geschlechtszügen, der Himmelsgegend, der Lebensart und Erziehung, aus den frühen Geschäften und Taten, die diesem Volk eigen wurden.”

Ele transforma assim a defesa da língua alemã, pela primeira vez, não em função de suas “características louváveis, ou por causa de sua ancestralidade, ou ainda por permitir que alguém entenda a palavra de Deus. Mas apenas porque é a língua mais natural, a língua dos pais e das crianças”. (SMITH, 2008, p. 57, tradução nossa). Sendo assim, a afiliação a determinada *Volk* é realizada através da língua nativa, e, ao realçar essas características naturais, Herder transformou essa afiliação em uma “qualidade quase natural e positiva, que dificilmente poderia ser renunciada.” (JANSEN, 2011, p. 242, tradução nossa).

Mesmo com o grande foco dado à língua alemã, a importância de Herder não permanece apenas dentro do território germânico, mas “todos regionalistas, todos defensores do local contra o universal, (...) devem algo, sabendo eles ou não, às doutrinas que Herder (...) introduziu no pensamento europeu.” (BERLIN, 2013, p. 248-249, tradução nossa). Nesse sentido o medievalismo em arquitetura do início do século XIX teve nos escritos de Herder e de Goethe uma estratégia de resistência contra o classicismo internacional (SCHWARZER, 1995). Isso decorre do fato de que, assim como na língua, a arquitetura nos estados germânicos estava mais ligada às tradições francesa e italiana do que a suas próprias origens.²⁵ O primeiro a se posicionar de uma maneira mais eloquente contra esta influência, louvando a arquitetura local, é Goethe.

3.2 FUNDAMENTOS DE UM DEBATE

3.2.1 O medievalismo

A língua alemã, assim como os costumes e outros elementos que a caracterizariam como *Volk*, pode ter suas origens retraçadas em tempos muito remotos. Em compensação, o mesmo não se pode dizer da arquitetura. Até o início do século XIX não havia vestígios do que poderia ser considerado arquitetura nos territórios germânicos que fossem tão antigos quanto a descrição da população ou de sua língua e costumes. Por este motivo, em arquitetura se recorre ao último período histórico “unitário” do cristianismo, na tentativa de restaurar a fratura causada entre católicos e protestantes. Segundo Patetta (2007), a perda dessa unidade coincide também com a ideia do início da decadência dos germânicos. E assim como visto nos argumentos de Herder, essa “reconstrução” deveria ser baseada tanto sobre os fatores

²⁵ Watkin e Mellinghoff (1987) apontam também para a grande influência inglesa exercida sobre os arquitetos dos estados germânicos. Essa influência, porém, parece estar mais atrelada a aspectos ainda não diretamente ligados a arquitetura, como os jardins.

naturais quanto sobre culturais e ideais, nos quais “os mitos e as heranças do Medievo, e a tradição gótica, respondem a estes casos, de forma mais bem imediata do que a neutralidade neoclássica.” (PATETTA, 2007, p. 218, tradução nossa).

Nesse contexto, em 1772, Goethe publica um pequeno ensaio intitulado “Von Deutscher Baukunst” (Sobre a Arquitetura Alemã). O texto rende homenagens a Ervini von Steibach, morto em 1318, e o arquiteto principal da Catedral de Estrasburgo. Seu relato remete à visita realizada ao local, quando seu autor tenta visualizar a sua execução desde o início até suas contínuas restaurações e construções.²⁶ Porém, mais do que isso, “tem sido considerado o manifesto do movimento Tempestade de Ímpeto, defendendo liberdade da arte frente a regras restritivas, o artista como um gênio, e a obra de arte como um organismo vivo, sempre em processo.” (ALLERT, 2002, p. 197, tradução nossa). Seu escrito tornou-se popular a partir da republicação feita por Herder em uma coletânea de 1773, chamada “Von Deutscher Art und Kunst” (Sobre o Modo e a Arte Alemã).

Ao relatar sua primeira visita à Catedral, Goethe (2008, p. 43) deixa transparecer que o que se passava em sua cabeça eram todos os “conhecimentos gerais do bom gosto” e se dizia um “inimigo declarado das arbitrariedades confusas dos adornos góticos”. A isso, acrescia que sob o termo “gótico” ele mesmo havia juntado termos depreciativos como “indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado”.

No caminho em direção à Catedral, Goethe (2008, p. 43) relata que ficou “apavorado” pela possibilidade de ter diante de si “um monstro disforme e encrespado”. Mas esta impressão seria substituída ao se aproximar dela, quando, em suas palavras: “uma impressão total e grandiosa preencheu a minha alma, impressão que eu certamente pude saborear e desfrutar, mas não conhecer e esclarecer, porque consistia em milhares de particularidade harmoniosas entre si.” E continua ao afirmar que, “com que alegria pude estender os meus braços a ele, contemplar as grandes massas harmoniosas, vivificadas em incontáveis partes menores: como em obras da eterna natureza, tudo é forma até o mínimo filete e tudo tendo uma finalidade para o todo.”

Goethe é responsável por transformar o confronto com o passado em experiência estética. Sua visão instiga que a Catedral nasceu de um ato de criatividade da cultura como um todo, e não apenas do arquiteto. Isso vai ao encontro das noções de *Volk* trazidas por Herder. O texto sinaliza uma alteração nas “especulações abstratas e universais sobre a beleza, em direção a um interesse na formação constitutiva da cultura artística: não o que faz

²⁶ Mesmo morando em Estrasburgo há mais de dois anos, o texto é escrito de uma forma que faz parecer sua primeira visita a Catedral.

uma arte bela, mas o que faz uma arte viva e autêntica.” (BRESSANI, 2017, p. 06, tradução nossa).

A importância do referido texto está também na caracterização de uma arquitetura que fosse nativa de solo germânico. Isso fica claro nas críticas a um “italiano” e ao francês Abade Laugier, autor de uma reinterpretação da ideia de cabana primitiva de Vitrúvio (que será explorada posteriormente na seção 4.1.2). Esta crítica pode ser percebida ao se referir a um italiano da seguinte forma,

Você rasteja mendigando relações junto aos restos poderosos, remenda palacetes de verão das ruínas sagradas e se considera o guardião dos segredos artísticos, porque sabe prestar contas em polegadas e linhas dos edifícios gigantescos. Se você tivesse mais sentido do que medido, o espírito das massas teria se apossado de você, as quais você admira, você não teria apenas imitado porque foram eles que o fizeram e porque é belo. Você teria criado os seus planos necessária e verdadeiramente e a beleza viva jorraria plástica a partir deles. (GOETHE, 2008, p. 40).

Com isso, indica que o passado não poderia se acessado apenas através do pensamento “racional”, como o dos arquitetos e arqueólogos de então. A totalidade representada pelos vestígios do passado só poderia ser sentida. Da mesma forma, a crítica se posiciona contrariamente aos próprios alemães, que desqualificam esse tipo de arquitetura:

E não deveria eu ficar encolerizado, santo Erwin, quando o erudito alemão da arte desconhece o seu mérito, por ouvir vizinhos invejosos, e diminui a sua obra com a palavra gótico, que ele não compreende? Ele deveria agradecer a Deus por poder enunciar em altos brados: ‘Isso é arquitetura alemã, da qual o italiano não pode gabar-se e muito menos o francês’. (GOETHE, 2008, p. 45).

A crítica não se fundamenta apenas na aparente falta de compreensão a respeito da própria arquitetura local, por depender do estrangeiro. Ela também se posta contrariamente à utilização do termo “gótico” para classificá-la, pois seria difícil provar que os góticos realmente erigiram edifícios assim. Não é possível saber se essa repulsa em utilizar o termo “gótico” veio ou não de Goethe, mas é notável que a maioria dos textos da primeira metade do século XIX nos territórios germânicos não utilizam esse termo, mas sim “alemão” [*deutsch*].

A divulgação do texto entre arquitetos se deve a outro fator: ele foi republicado e “instrumentalizado tendenciosamente” como teoria neogótica na revista “Allgemeines Magazin für die Bürgerliche Baukunst” (Revista Geral de Arquitetura Civil) em 1789. Um periódico que “sustentava teses patrióticas (e substancialmente anti-francesas) de uma arquitetura nacional germânica reencontrada na tradição gótica.” (PATETTA, 2007, p. 220, tradução nossa).

A difusão de uma sensibilidade e postura em favor do medievalismo não está ancorada apenas no texto de Goethe, mas também na série de relatos de viagem publicados entre o final

do século XVIII e o início do século XIX. Tradição comum ao se tratar principalmente das viagens ao mediterrâneo, e que passou a se tornar comum também nos países do norte da Europa continental. Patetta (2007, p. 220) esclarece que este gênero literário acompanhou as transformações de gosto e o estabelecimento de tendências estéticas, principalmente por sua divulgação perante um público mais amplo. Porém, é importante explicitar que o despertar dessa sensibilidade medievalista, em um primeiro momento, não se conforma em uma escolha exclusiva sobre o gótico. Em muitos casos, apesar de elogiosos a respeito da arquitetura medieval, os viajantes permanecem tradicionalmente classicistas na escolha de qual estilo deveria ser empregado.

Um dos relatos de viagem, e que direcionam para muitos dos aspectos a respeito do medievalismo visto posteriormente nas décadas de 1820 a 1850, foi realizado por Friedrich Schlegel (1772-1829). Publicado em 1804 (ou 1805) com o título “Grundzüge der gotischen Baukunst: Briefe auf einer Reise durch di Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Teil von Frankreich” (Princípios da arquitetura gótica: Cartas sobre a viagem através da Holanda, região do Reno, Suíça, e uma parte da França), o texto discorre, como é alusivo ao próprio título, a respeito da arquitetura gótica nos países mencionados, mas também realiza uma crítica da arquitetura feita até então.

A primeira crítica é elaborada já no primeiro relato de viagem, em Paris, ao criticar a fachada do Louvre nos seguintes termos “o que deveria ser vinte ou trinta colunas gregas ou italianas em um país e clima estrangeiros no meio de roupas, costumes e inúmeros edifícios que não são gregos?”²⁷ (SCHLEGEL, 1823, p. 224, tradução nossa). Ainda em Paris, ao falar sobre a Notre-Dame, Schlegel (1823) credita sua incompletude pelo fato da Reforma ter interrompido o progresso do trabalho. Estes argumentos são importantes pois serão levantados posteriormente pelas fontes a respeito da defesa de algum tipo de medievalismo. É também importante mostrar os outros argumentos apresentados em favor do medievalismo (principalmente do gótico) e da oposição da cópia do elemento estrangeiro, pois se tornaram posteriormente um lugar comum dos elogios e das críticas realizadas. Na carta que discorre sobre a cidade de Colônia, Schlegel (1823) explica que a origem e a explicação da arquitetura gótica deve ser buscada nela mesma, ou seja, na natureza e no significado da Igreja Cristã, assim como nas habitações do norte, melhor adaptadas ao severo clima frio. E apesar de indicar que o material disponível, o arenito, era inferior ao mármore, a desvantagem foi

²⁷ No original: “was sollen uns zwanzig oder dreißig italienische oder griechische Säulen in einem fremden Lande und Klima, mitten unter Trachten, Sitten, unzähligen Gebäuden, die nichts weniger als griechisch sind?”

compensada com o grande esforço despendido no embelezamento, o que levou a arte da ornamentação para um patamar dificilmente encontrado em qualquer outro material.

Os comentários e elogios ao gótico não se referem apenas a características materiais e de execução. Ao discorrer sobre a arquitetura de Cambray complementa que a combinação de elementos contrastantes e as gigantescas dimensões foram uma bela combinação de habilidades e atitudes dos que a realizaram. Ainda na mesma cidade, o autor elabora seu posicionamento contrário a simples imitação de outras formas. Em seu ponto de vista as obras da Antiguidade merecem toda a veneração, admiração e espanto, mas apenas nos locais onde e para onde foram concebidas. Sobre a imitação adiciona:

o que é comumente chamado de gosto grego é, na maioria das vezes, formado e imitado apenas a partir das obras do período tardio, quando o significado do grande já estava perdido, assim como em outras artes, logo aconteceu com os gregos, e apenas uma simetria agradável, mas sem sentido, foi buscada.²⁸ (SCHLEGEL, 1823, p. 232, tradução nossa).

A imitação do estrangeiro se torna o grande ponto de crítica em seu texto. Posteriormente, quando em Dusseldorf, ao falar sobre as pinturas de Peter Paul Rubens (1577-1640) e Jan van Eyck (1390-1441), ele tece mais comentários sobre sua oposição às cópias. Além de sua opinião sobre a cópia sempre ser realizada do período quando a arte já encontrava em declínio, o autor adiciona que “portanto, continua sendo o mais perigoso de todos os experimentos: tentar adotar também na arte costumes estrangeiros; o próprio é certamente perdido, e o estrangeiro, o qual se ambiciona, quase nunca é alcançado”²⁹ (SCHLEGEL, 1823, p. 253, tradução nossa)

Um fator importante no texto de Schlegel, que também foi percebido em “Von Deutscher Baukunst” de Goethe, é que não há uma declarada intenção de uso do gótico. Enquanto o primeiro elogia e conclui que esta é a sua forma preferida de construção, o segundo busca enfatizar que os alemães devem se orgulhar dos feitos de seus antepassados. Outro ponto comum é uma aparente oposição contra o “estrangeiro”, principalmente contra os franceses. Schlegel comenta que, mesmo a Catedral de Estrasburgo estando sobre domínio francês, não foi possível destruir o gosto e o intelecto alemão. A oposição contra o elemento estrangeiro, principalmente contra o francês, é algo que vai ser acirrado no início do século XIX, principalmente devido às Guerras Napoleônicas.

²⁸ No original: “Aber was man so gewöhnlich den griechischen Geschmack nennt, ist doch meistens nur nach den Werken der spätem Zeit gebildet und nachgemacht, wo der Sinn des Großen schon verloren war, wie es auch in andern Künsten so bald geschah bei den Griechen, und statt dessen nur eine angenehme, aber bedeutungslose Symmetrie gesucht ward.”

²⁹ No original: “Daher bleibt es das gefährlichste aller Experimente, auch in der Kunst fremde Sitten annehmen zu wollen; das Eigene geht gewiß verloren, und das Fremde, wornach man strebte, wird fast nie erreicht.”

Nesse sentido, a busca pela preservação do que se posta como eminentemente local terá reflexos que vão além da coletânea de histórias ou mesmo de uma preservação focada apenas na língua. Em um esforço para o conhecimento e a preservação da arquitetura alemã, a obra de Georg Möller (1784-1852) se coloca como a primeira grande coletânea de ilustrações de arquitetura gótica na Alemanha (KUFT, 1994). Publicada em 1815 sob o título “*Denkmaehler der deutschen Baukunst*” (Monumentos da Arquitetura Alemã), ela foi escrita provavelmente no período de ocupação francesa ou das Guerras de Libertação (1812-1814). O objetivo do livro, conforme explica seu prefácio, é a difusão da arquitetura alemã, que era pouco conhecida e que ainda não tinha sido alvo de publicação. O esforço do autor está em registrar o que resta das principais obras que vem sendo destruídas por séculos de guerras e descaso.

Denkmaehler ilustra três pontos principais que gostaríamos de destacar: primeiramente, o estudo da arquitetura local é colocada através de justificativas “patrióticas”. Em segundo lugar, o livro traz uma definição de estilo que tem muitas afinidades com as que foram vistas nas fontes, e que corrobora com os pontos até aqui levantados na relação entre o “estilo” e os condicionantes que propiciaram seu surgimento; e, por último, de uma maneira similar à Goethe e Schlegel, o esforço de Möller é direcionado ao conhecimento da cultura local, e não de uma intenção de uso.

O primeiro ponto que gostaríamos de evidenciar em sua obra é colocado na introdução, onde Möller discorre sobre o caráter didático de se estudar a história da raça humana e seus desenvolvimentos. Pondera, porém, que esta não pode ser considerada apenas como uma enumeração de nomes, guerras, crimes etc., mas também de seus aspectos mais “tranquilos”, no qual a história da arquitetura tem um papel importante, já que em muitos casos são os únicos vestígios que restaram. É possível então perceber o que havíamos colocado como uma justificativa “patriótica” a respeito de seu texto. Möller está indignado pelo fato dos “jovens arquitetos” irem frequentemente a Roma, e medirem suas ruínas diversas vezes, mesmo antes de adquirirem um conhecimento, superficial que seja, das obras de seus antepassados. Por tal razão, declara ser “o dever de todos os arquitetos patriotas e inteligentes usarem seus esforços máximos”³⁰ (MÖLLER, 1821, p. 8, tradução nossa) para que os edifícios antigos sejam preservados e conhecidos por todos, uma tarefa que atribui a si mesmo nas páginas seguintes, e que nos faz voltar a uma concepção de história da arquitetura e estilo.

³⁰ No original: “Allen denkenden und ihr Vaterland liebenden Baukünstlern ist es daher Pflicht, nach Kräften dahin zu wirken, (...)”

No primeiro capítulo, que discorre sobre a datação dos edifícios e sobre seus diferentes estilos, Möller (1821, p. 5, tradução nossa) afirma que a história da arte não pode ser separada da história da nação [*Nation*], pois ambas compartilham o mesmo desenvolvimento [*Entwicklung*] e decadência. E como a arquitetura depende de contingências externas mais que as outras artes, seu desenvolvimento é lento e gradual. As criações dos maiores gênios sofrem influências do tempo [*Zeit*] ao qual pertencem, “de modo que, as melhores e mais perfeitas obras podem ser consideradas apenas como o resultado do aprimoramento progressivo de várias gerações”³¹, e que apenas uma comparação de diversos edifícios, junto a um estudo da história, pode apontar para os desenvolvimentos dos diferentes estilos.

A partir dessas considerações, Möller (1821, p. 5, tradução nossa) atesta que as formas dos edifícios não são nem arbitrárias [*willkürlich*] nem acidentais, mas que o clima, os materiais e o caráter do povo [*Charakter des Volks*] exercem “uma influência muito essencial neles, e causam aquela diversidade de aparências que variam tanto quanto a fisionomia dos territórios [*Länder*] e a situação dos povos [*Völker*]”.³² E que qualquer desenvolvimento causado por estes aspectos é singular e em harmonia com si próprio.

Da mesma forma que discorre sobre desenvolvimento de obras nos locais em que surgiram, Möller faz ponderações com relação ao que vem do estrangeiro. Afirmando, assim, que toda arte que se origina de climas diferentes e de outras circunstâncias temporais, ao serem transferidas para outros locais, adquirem caráter incoerente e impróprio, a não ser que um talentoso artista se aproprie e crie algo novo, popular [*volkstümlich*] e lógico. Com estes pontos é que Möller aborda estilo, e que para tal, os edifícios devem

1. Corresponder ao clima, ao tipo de construção condicionada pelo material, bem como à mentalidade e aos costumes do povo [*Volk*] e da época [*Zeitalter*], e;
 2. estes edifícios, em suas formas principais, partes e ornamentos, formem em si mesmos um todo consistente, o qual exclui tudo estrangeiro e impróprio.³³
- (MÖLLER, 1821, p. 6, tradução nossa).

Estes princípios [*Grundsätze*] seriam aplicados de maneira similar para o julgamento de obras de todos os tempos [*Zeiten*] e nações [*Völker*].

³¹ No original: “so, daß das beste und vollkommenste Werk nur als das Resultat einer fortgesetzten Bildung mehrerer Generationen angesehen werden muß, (...)”

³² No original: “Klima, Material und Charakter des Volks wirken wesentlich auf dieselben ein und bilden die manigfachen Erscheinungen, welche eben so verschieden sind, als die Physionomien der Länder und der Zustand der Völker”.

³³ No original: “1.) dem Klima, der durch das Material bedingten Konstruktionsart, so wie der Denkweise und den Sitten des Volks und des Zeitalters entsprechend sind und 2.) dessen Gebäude in den Hauptformen und in den Theilen und den Verzierungen mit sich selbst ein übereinstimmendes Ganze bilden, welches alles Fremdartige und Unpassende ausstößt.”

A possibilidade de uso da “arquitetura alemã” no tempo presente é explicada no prefácio de *Denkmaehler*, onde, após discorrer sobre a organização do livro e o período por ele compreendido, Möller (1821, p. 5, tradução nossa) aponta que muitas vezes se levanta a questão sobre se esta arquitetura ainda seria aplicável no tempo presente. Por este motivo busca esclarecer que “a arte que produziu a Catedral de Estrasburgo e a de Colônia, assim como outras obras-primas é, no entanto, gloriosa e sublime, mas foi o resultado de seu tempo”, sendo alcançada de acordo com formas de vida, tanto particular quanto pública, que já não existiriam mais. Por tal motivo, “podemos admirá-las e imitá-las, mas não criá-las, porque as circunstâncias externas sob as quais essa arte surgiu, não são mais as mesmas, de forma alguma”³⁴.

Essa mesma observação sobre a impossibilidade do uso do estilo alemão pode ser vista em Goethe. Apesar do que foi visto no ensaio “Von deutscher Baukunst”, em um carta de 1815, endereçada ao arquiteto Ludwig Friedrich Catel (1776-1819), Goethe (1901, p. 318-319, tradução nossa), no que parece ser uma resposta sobre qual estilo deve ser usado em igrejas protestantes, explica seu ponto de vista: “é verdade que o velho estilo alemão deve ser muito valorizado, lembrado, e deve ser dedicado a ele investigações históricas e aprender muito, especialmente em questões técnicas. Porém, não deve ser empreendida nenhuma especificação para novos edifícios neste gosto ou estilo.”³⁵

Em uma nota de rodapé, Möller (1821, p. 5, tradução nossa) acrescenta que o mesmo não pode ser dito da arquitetura dos gregos. A diferença está no fato de que a arquitetura alemã tem a imaginação e a religião como principais elementos, enquanto que a arquitetura grega aparece como “o fruto do claro entendimento e do correto senso de beleza”³⁶, e como se limita a dar formas belas ao estritamente necessário, nunca deixaria de ser aplicável. Seu esforço, conforme já mencionado, está muito mais atrelado à preservação “é importante para a história da arte, assim como a honra da nação, que nenhum grau da cultura ou habilidade adquirida anteriormente seja perdida por completo”³⁷ (MÖLLER, 1821, p. 6, tradução nossa).

³⁴ No original: “Die Kunst, welche den Strasburger Münster, den Dom von Köln und andre Meisterstücke hervorbrachte, ist allerdings herrlich und erhaben, aber sie war das Resultat ihrer Zeit. (...)Wir können diese bewundern und nachahmen, aber nicht schaffen, weil die äußern Verhältnisse unter welchen jene Kunst entstand in keiner Hinsicht mehr dieselben sind.”

³⁵ No original: “man solle jene altdeutsche Bauart zwar höchlich schätzen, ihr Andenken erhalten, ihr historische Untersuchungen widmen, und von ihr, besonders im Technischen, manches lernen; neue Gebäude jedoch in diesem Geschmack und Styl aufzuführen, keineswegs unternehmen.”

³⁶ No original: “die Frucht des klaren Verstandes und eines richtigen Schönheitssinnes.”

³⁷ No original: “Aber wichtig ist es für die Geschichte der Kunst, wie für die Ehre der Nation, daß kein Grad früher erlangter Kultur oder Kunstfertigkeit ganz verlohren gehe.”

Considerar os estilos medievais (principalmente o gótico), dentro dos parâmetros apresentados até aqui, foi o argumento principal nas primeiras décadas do século XIX. Conforme nos aponta Patetta (2007), em um primeiro momento a arquitetura alemã não é indicada para uso corrente, mas sim é estudada com o intuito de preparar uma geração de arquitetos prontos para o restauro das principais catedrais do país. Como símbolo desta reconstrução das catedrais com um programa patriótico está a Catedral de Colônia, já anteriormente elogiada por F. Schlegel e Möller, e que teve como personagem principal o arquiteto Sulpiz Boisserée (1783-1854).

Os trabalhos da Catedral de Colônia estavam suspensos há séculos, e seu abandono foi considerada por muito tempo como o símbolo da decadência e desintegração dos alemães, Patetta (2007) inclusive comenta que Napoleão a havia reduzido a um estábulo para os cavalos de seu exército. A partir de 1808, então, Sulpiz Boisserée, junto a seu irmão Melchior, começa o levantamento detalhado e o projeto de restauro aos quais dedicará 30 anos de sua vida. A importância deste estudo está no rigor empenhado nas pesquisas. Segundo Patetta (2007, p. 232), a precisão com a qual as minúcias construtivas foram analisadas não encontram paralelo no período nem em monumentos clássicos, com muita atenção dada a tecnologia empregada e das razões estruturais de cada um de seus elementos. A publicação em 1823 de “Domwerk: Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln” (Trabalho da Catedral: História e Descrição da Catedral de Colônia), segundo Patetta (2007, p. 232-233, tradução nossa), “marca um ponto de virada decisivo no revivalismo gótico e inaugura sua fase ‘científica’”, e, além de render fama internacional ao seu autor, seu esforço propagandístico para que a Catedral fosse completada fez com que a mesma lógica e método fosse também aplicada em outras igrejas do período medieval.

Nas primeiras décadas do século XIX a arquitetura gótica passa a ser a representação da “liberação do dogmatismo, o triunfo da fantasia e da religiosidade” (PATETTA, 2007, p. 229, tradução nossa), e que deve ser utilizada como inspiração para se projetar novas igrejas que unam o senso místico do Cristianismo às tradições culturais dos alemães. Mesmo assim, é apenas após 1840 que são publicados os primeiros “manuais” que transformam o estilo em um método reproduzível a partir de regras, tendo como principal o livro de Friedrich Hoffstadt (1802-1846), “Gotisches A-B-C Buch, das ist: Grundregeln des Gothischen Styls für Künstler und Werkleute” (Livro do ABC do Gótico, ou seja: Regras Básicas do Estilo Gótico para Artistas e Trabalhadores), de 1845.

3.2.2 O clássico

O caminho demonstrado até aqui faz parecer que o medievalismo se tornou a principal corrente arquitetônica no início do século XIX, o que não transparece a realidade dos fatos. A verdade é que a influência da Antiguidade clássica esteve ainda presente em todo o século XIX, sob suas variadas vertentes. No início do século, o classicismo manteve seu status em toda a Europa central, “era o estilo estabelecido, consagrado pelo patronato das cortes, assim como pelas academias de arte e arquitetura” (SCHWARZER, 1995, p. 128-129, tradução nossa). Com o tempo, porém, são alterados os padrões nos quais o “clássico” passou a ser avaliado e, para sabermos estes parâmetros, devemos voltar à obra de Winckelmann.

Em 1755, o referido autor publica “*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*” (Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura), em que discorre sobre os motivos que fazem das obras primas gregas serem melhores do que as que são produzidas no norte da Europa.

Em *Gedanken*, o autor aponta para fatores físico-territoriais e climáticos que fazem dos corpos dos gregos mais belos em relação aos do norte da Europa. Esta relação foi abordada por nós quando discorremos sobre sua obra posterior, *Geschichte* (seção 2.2.1.2). Mas em *Gedanken* não há apenas o estabelecimento desses critérios, há também uma hierarquização que explica o porquê do “bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego” (WINCKELMANN, 1975, p. 39).

Para ele, “a influência de um céu sereno e puro se fazia sentir nos gregos desde a mais tenra idade, mas os exercícios físicos, praticados em boa hora, davam forma nobre à sua estrutura corporal”, é esta relação que o faz crer que, “um Teseu, segundo o modelo moderno, seria um Teseu entre rosas; feito segundo o modelo antigo, seria um Teseu educado entre músculos” (WINCKELMANN, 1975, p. 41). Seu argumento, porém, não é apenas este, mas sim que a beleza entre os gregos não é apenas a da natureza, mas se estabelece como uma beleza ideal, “produzidas por imagens que somente a inteligência desenha”, e que o artista “deveria legar ao pensamento mais do que tenha mostrado aos olhos”. (WINCKELMANN, 1975, p. 70).

É nesse sentido que se dá a defesa de que “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos” (WINCKELMANN, 1975, p. 39-40). Porém, esta imitação não é apenas da natureza, mas sim do processo que envolve uma seleção e um desenvolvimento. Sendo assim, ela traça uma diferença entre a beleza sensível e a beleza ideal. Enquanto a primeira fornece ao artista a bela natureza e seu caráter humano, a segunda

remete aos traços sublimes e ao caráter divino, que se livra das contingências ordinárias da matéria.

Imitar o belo da natureza, segundo Winckelmann (1975, p. 47), ou se refere à cópia de um objeto único, fazendo deste um retrato, ou é a junção da observação de diversos objetos em um todo único, caminho esse seguido pelos gregos e que leva a um belo universal e suas consequentes imagens ideais.³⁸ Este se torna um importante ponto de comparação com os artistas do tempo presente, pois segundo ainda o autor, os gregos teriam obtidos essas imagens ideais mesmo sem tendo-os tirado dos corpos mais belos, pois tiveram mais oportunidade no dia-a-dia de observar o belo da natureza.

A conclusão desse processo realizado pelos gregos é que

O caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras gregas mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada. (WINCKELMANN, 1975, p. 53).

Ao colocar estas características para a escultura grega, ele transporta-as também para as obras literárias do mesmo período. A ideia de “nobre simplicidade” e “grandeza serena” é aquela que vai guiar sua avaliação com relação às obras de arquitetura, principalmente no que tange os ornamentos. Ao analisar a arquitetura de seu tempo, ele atesta o “horror ao vácuo” que faz com que cada parte seja preenchida por alguma pintura que, “vazias de ideias devem disfarçar o vazio das habitações” (WINCKELMANN, 1975, p. 68-69).

A noção de “nobre simplicidade” e “grandeza serena” influenciou Goethe. Segundo Seligmann-Silva (2018, p 254), no final do século XVIII, havia em Goethe uma “tensão entre os polos da admiração pelos clássicos e o culto da ‘germanidade’, ou seja, o próprio”, conforme o escritor alemão elabora em “Von Deutscher Baukunst”. Ainda assim, sua relação com o classicismo precisa ser abordada, por caracterizar uma relação com o passado que será similar com a de muitos de seus contemporâneos.

Como em Winckelmann, para Goethe, a Antiguidade clássica é um “modelo no sentido mais amplo de um conceito sem o qual não poderíamos falar e nos expressar, ao menos o que nós temos de ‘belo’ a ser expressado” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 261). Sobre esta relação com a Antiguidade, Süsskind (2007) inclui Schiller e estabelece que a Antiguidade possuía um caráter duplo a eles: da mesma forma que era vista como ideal,

³⁸ Winckelmann inclusive menciona a observação realizada pelo pintor renascentista Rafael, que na ausência de modelos belos para uma de suas pinturas retirou características belas de vários modelos para configurar uma de suas obras.

também era reconhecida dentro de sua própria historicidade. E soma-se a isso a necessidade do desenvolvimento de algo que seja atual, a partir das condições presentes. Sendo assim, não se poderia buscar nos antigos apenas regras e modelos, mas “que cada um seja à sua maneira um grego! Mas que ele o seja.” (GOETHE, 2008, p. 233).

O distanciamento sentido na relação entre a Antiguidade e a Modernidade se faz a partir da consciência da historicidade do “homem”. Algo que já havíamos apontado quando tratamos de Herder, e a noção de que cada povo se constitui em singularidades intraduzíveis entre as diferentes épocas. Esta tensão se fez presente na cultura europeia desde a querela dos Antigos e Modernos no século XVII, mas com o impacto da Revolução Francesa expôs:

à luz do dia a situação de abandono do indivíduo moderno. Ele carrega em si a ‘ferida’ desse corte com o passado e com o *cosmos* (grego e com o mundo ‘fechado’ medieval). Daí esse período ser pontuado por filosofias da história rousseauianas que narram nossa origem a partir da *queda* e da perda de uma ‘era de ouro’. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 266).

A Revolução Francesa e o período que compreende os primeiros quinze anos do século XIX, nos territórios germânicos, foram de transformações. As conquistas de Napoleão levaram os territórios germânicos a passarem por reformas tanto sociais quanto nas leis, o que causou um declínio das antigas sociedades estamentais e um novo tipo de divisão social.

Esta divisão social pode ser vista de duas formas no âmbito desta pesquisa. Primeiramente, a fragmentação do antigo Sacro Império Romano-Germânico não se deu apenas no território, mas acirrou a divisão religiosa, que já estava presente desde a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Da mesma forma esta divisão se postou contrária ao sistema de estamentos do Antigo Regime, sustentando que as novas elites educadas não seriam mais legitimadas através das origens e do nascimento, mas através da educação. A articulação de uma cultura de classe média, para a qual uma nova visão com relação aos antigos será elaborada, terá na obra de Wilhelm von Humboldt (1767-1835) um importante ponto de desenvolvimento.

Para Bollenbeck (1996 apud REBENICH, 2015, p. 300, tradução nossa), em Humboldt a definição de educação, ou *Bildung*, é “como um desenvolvimento geral e harmonioso de uma atitude individual; como uma aquisição do mundo por dentro, sem nenhum objetivo específico; como um processo incompleto”, que seria mediado pela cultura.

A *Bildung*, conforme já mencionado quando discorreremos sobre Herder, era um dos valores centrais da cultura burguesa alemã, pois propiciava o desenvolvimento e o progresso tanto da sociedade quanto do indivíduo. Assim como em Herder, Humboldt a princípio também concedia que cada nação poderia ter a oportunidade de desenvolver seu próprio

caráter, porém sustentava que apenas a antiguidade grega tinha um relevância significativa. A língua grega se colocava então como o produto do espírito grego e uma expressão do caráter de seu povo, caráter que era o mais próximo da ideia de uma raça humana perfeita, por este motivo fomentava seu aprendizado, pois

aprender uma língua tão complexamente estruturada significava não apenas aperfeiçoar competência linguística, mas também ajudar o indivíduo educar a si mesmo amplamente e entender o mundo. Por formar a pessoa, a língua grega se tornou um instrumento para se apropriar do mundo. (REBENICH, 2015, p. 301, tradução nossa)

Contudo, não apenas a língua grega deveria ser aprendida, mas a cultura grega como um todo precisava ser assimilada em sua pluralidade e seu caráter adquirido na totalidade. Para Humboldt, então, era o estudo da antiguidade grega que se postava como o melhor caminho para a *Bildung*, mas não como uma cópia ou reprodução fiel de suas características, mas através de um exame crítico. Da mesma forma que Goethe, Humboldt acreditava que uma imitação cega e sem um exame crítico, não levaria as pessoas a desenvolverem seus talentos pessoais. Os gregos então não se colocavam como entidades e modelos atemporais, mas poderiam ser estudados historicamente com o objetivo de descrever a individualidade de seu caráter.

Há outro paralelo entre Humboldt e Herder. Aquele também ajudou a propagar a ideia de uma nação orientada pela coesão da cultura, em contraposição àquela pela integração de um Estado, consequentemente, “a ideia de unidade política foi trocada por uma consciência de coesão baseada em uma cultura compartilhada, a qual, por sua vez, fundamentou a superioridade intelectual de uma nação politicamente fragmentada.” (REBENICH, 2015, p. 311, tradução nossa),

Essa superioridade era direcionada principalmente contra a França e era explicada historicamente através de uma associação entre Grécia-Alemanha e Roma-França. A história do declínio e da queda dos estados gregos era demonstrada, no entendimento de Humboldt, através da ideia de que esta foi fruto de invasões bárbaras, que era como chamava os romanos. Nesse sentido, atesta que os bárbaros sempre destroem os povos mais educados, equiparando a Grécia à humilhação sofrida pela Prússia causada pela França Napoleônica. Essa comparação vai além da simples “decadência” e “queda”, mas refere-se igualmente às formas de governo.

O paralelo realizado com os gregos forneceu à burguesia alemã uma alternativa à cultura Franco-latina hegemônica na Europa. Esse “mito” era direcionado não apenas contra a França, mas contra a própria nobreza alemã e sua fixação por modelos advindos de Paris,

contra o absolutismo e o sistema estamentário do Antigo Regime. O estudo da antiguidade grega, assim, também se colocava em uma dimensão política (REBENICH, 2015, p. 311). Parece que a obra de Humboldt, no início na primeira década do século XIX, faz alusão ao que Schlegel (1997, p. 71) comenta em um de seus fragmentos: “cada qual encontrou nos antigos aquilo que precisava ou desejava; sobretudo a si mesmo.”

O novo ponto de vista em relação à Antiguidade que apresentamos através da obra de Winckelmann, Goethe e Humboldt levanta alguns pontos relevantes no que diz respeito à arquitetura. As noções de “nobre simplicidade” e “singela grandeza”, a “imitação” de um processo e não uma cópia imediata terão repercussões diferentes em uma discussão interna ao próprio campo da arquitetura, e serão abordados no próximo capítulo. Em compensação, a divisão realizada por W. Humboldt entre Alemanha-Grécia e França-Roma (ou mundo latino)³⁹ teve consequências não apenas no campo interno da arquitetura, mas também apresentam uma maior relevância no contexto social e político no qual os estados germânicos estavam mergulhados no início do século XIX. Em arquitetura ocasionou uma ressignificação que demarca com maior clareza a divisão dos “clássicos” entre “gregos” e “romanos”. O impacto causado por essa divisão é mais presente, em um primeiro momento, pelo fato de que os estilos “clássicos” eram já consagrados no uso cotidiano, enquanto que o medievalismo era apenas estudado e elogiado com aspectos relativos à “memória”.

Segundo Schwarzer (2012, p. 19, tradução nossa) a arquitetura tende a expressar uma identidade nacional a partir do momento em que seu projeto é realizado “de acordo com considerações sobre como ele representa ou propaga ideias de uma nação”, evocando assim diferentes sentimentos nacionais. Em arquitetura, a divisão entre “gregos” e “romanos” diz respeito às diferentes associações que podem ser realizadas através do emprego de um repositório de formas que fazia alusão a um ou a outro, e que transparecia uma afiliação estas “sociedades”.

Conforme demonstrado anteriormente, muito do nacionalismo alemão foi forjado sobre um grande ressentimento às invasões francesas e tudo que era interno aos estados germânicos mas que representavam a França, como as aristocracias locais. Essa aversão é também sentida na arquitetura. Schwarzer (2012) pondera que a representação de uma identidade nacional através da arquitetura alemã no início do século XIX, tem como um aspecto importante seu distanciamento da vertente clássica produzida em Paris, associada a arquitetura romana e a do Renascimento, e mantinham uma certa unidade pelo fato de existir

³⁹ Esta divisão não foi feita exclusivamente por ele, como podemos ver na obra de Fichte (2008).

na França uma instituição centralizada com a função de estabelecer regras do bom gosto, e que, mesmo após a Revolução Francesa, muito dos símbolos agregados a tradição arquitetônica se mantiveram, mesmo alterando seu uso, como no caso da Igreja de Santa Genoveva que se transformou no Panteão. Sobre este aspecto, o autor afirma ainda que a produção arquitetônica no período de Napoleão não se diversificou em relação à anterior. O Arco do Triunfo por ele realizado manteve uma aparência formal muito atrelada à tradição da *Académie*.

Sendo assim, é possível ver nesse primeiro embate de escolhas, entre o “grego” e o “romano”, os primeiros contornos sobre a discussão de qual estilo deveria ser utilizado, discussão pautada pela afiliação evocada através da materialidade do edifício.

3.3 CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO NO INÍCIO DO SÉCULO XIX

A fragmentação vista nos primeiros anos do século XIX nos estados germânicos continuou depois das Guerras de Libertação (1812-1814) contra a França. Após a última derrota aplicada a Napoleão, em 1815, e sua morte no mesmo ano, o Congresso de Viena se empenhou em restabelecer a velha ordem na Europa, através da Restauração. Por conseguinte, todos que estavam defendendo vigorosamente uma “Alemanha” tiveram que confiar na “sabedoria” das autoridades, príncipes e burocratas, mas a efervescência nacionalista vista até a derrota de Napoleão foi diminuída. Afinal, instituições criadas, como a Confederação Germânica, eram percebidas como uma nova dominação estrangeira, centrada agora em Viena, e não mais em Paris.

Segundo Jansen (2011), há alguns componentes básicos de um início de nacionalismo que começaram a ser gerados nos primeiros quinze anos dos oitocentos e que teriam desenvolvimento no decorrer desse século. Entre eles: o entendimento da “Alemanha” e do povo alemão como uma entidade étnica, provida pela natureza e baseada em uma descendência comum; um sentimento de superioridade sobre outros povos; ambições territoriais; uma revalidação do nacionalismo como substituto a religião; e, finalmente, um grande ressentimento contra a França e as aristocracias locais.

Estes componentes foram acirrados a partir da desilusão causada pelo Congresso de Viena. As “Deutsche Burschenschaften” (Fraternidades Alemãs) se tornaram assim as grandes propagandistas do movimento nacionalista que teve como auge o Festival de Wartburg em 1817 (SCHULZE, 1991). A primeira fraternidade foi criada em 1815 com 150 estudantes nacionalistas em Jena e, três anos mais tarde, já contava-se com 4 mil membros em

catorze diferentes universidades na Alemanha (JANSEN, 2011). Schulze (1991), porém, estipula que no Festival de Wartburg este número já alcançava os 10 mil membros. O Festival em si marcou uma mudança nos rumos no nacionalismo alemão,

Pela primeira vez a questão não era a liberdade do tirano corso, mas dos muitos tiranos nativos. Os governantes foram criticados nos discursos do festival, ainda que muito moderadamente, por terem falhado em conduzir as promessas feitas sob coação para estabelecer constituições liberais e uma Alemanha unida. (SCHULZE, 1991, p. 57, tradução nossa).

O assassinato de um estudante por um dos participantes do Festival levou à publicação dos Decretos de Carlsbad (1819), que acirrou a censura e baniou todas as fraternidades de estudantes e as associações de ginásios. “Como resultado, a hipótese do ‘*Volk*’ como uma força autêntica, como uma encarnação da ‘germanicidade’ (*Deutschtum* ou *Deutschheit*), se aprofundou, causando ‘um culto místico do ‘*Volk*’.” (JANSEN, 2011, p. 243, tradução nossa).

A consequência é a ideia de que uma nação alemã seria cada vez mais uma projeção utópica do passado, o que pode ser percebido na vasta literatura publicada na década de 1820, quando a história medieval teve um grande estímulo, com reflexos também na arquitetura, conforme mostrado anteriormente. De alguma forma, estas publicações mantiveram temas nacionalistas disponíveis ao grande público, apesar de sua aparência apolítica (SCHULZE, 1991). Com isto, Jansen (2011) defende que as razões mais significativas para a disseminação de ideias nacionalistas foram: (1) a formação de uma elite educada que não mais estava sob jugo do antigo sistema de estamentos feudal; (2) o desenvolvimento de um mercado para a publicação de livros e periódicos, assim como novas redes de comunicação entre as pessoas; (3) o conceito de progresso como movimento que aponta para o futuro, sobre o qual poderíamos incluir também a ideia de desenvolvimento.

Os eventos de 1830 e 1832 tornaram a censura ainda mais restritiva, porém, a influência da questão nacional se espalhou para além do público até então restrito a uma elite cultural e intelectual, alcançando, nos termos de Schulze (1991, p. 64, tradução nossa), “um fenômeno de massa”. O auge foi atingido com a Crise do Reno em 1840, quando franceses demandaram uma nova fronteira que afetava não apenas prussianos, bávaros ou a população de Baden, mas a todos. Isso reativou o sentimento anti-francês e as organizações nacionais antes proibidas não puderam ser mais evitadas. O movimento dos Ginásios cresceu consideravelmente na primeira década de 1840, assim como as diversas associações do movimento dos monumentos nacionais, o que inclui a Associação para a Construção da Catedral de Colônia em 1842. Ao resumir o período entre a revolução de julho de 1830 e a de março de 1848, período também conhecido como *Vormärz*, Schulze (1991, p. 67, tradução

nossa) escreveu que “este era um aspecto da *Vormärz*, o período pré-março: a formação e organização crescente da nação como uma entidade cultural (*Kulturnation*).”

Jansen (2011, p. 247, tradução nossa) elenca três conclusões que podem ser destacadas como o início de um nacionalismo organizado. Primeiramente, seus desenvolvimentos não eram lineares, mas funcionavam como ondas, com períodos de pico e de quedas, algo que também se pode verificar pelo aumento e declínio do número de integrantes nas associações estudantis. Em segundo lugar, a reação das autoridades é um fator importante e funcionava de maneira dual, ora com censura, ora “instrumentalizando o conceito de nacionalismo como um meio de suas políticas de poder.” De qualquer maneira, os três períodos quando o nacionalismo organizado atingiu picos (1811-1819, 1830-1832 e 1848-1849) foram sempre em contraposição às políticas governamentais aristocráticas. E para finalizar, as associações que tinham suas ações mais camufladas foram se tornando menos significantes, em detrimento das que defendiam um conteúdo político mais abertamente.

O breve panorama apresentado em relação às condições sócio-políticas pretendeu fornecer um contexto (factual e semântico) próprio ao contato com as fontes. Assim como os aspectos relativos à discussão de uma identidade nacional germânica, a discussão sobre as diferentes acepções do “clássico” e a mudança de avaliação a respeito do “medieval”, se constituem no espaço de experiência dos autores das fontes e, semelhante ao elencado por Koselleck (2006), são incorporados à experiência tanto consciente quanto inconscientemente. Isso pode ser evidenciado ao traçar alguns pontos das trajetórias dos autores das fontes.

Todos tem descendência em cidades que compunham os estados germânicos e nasceram entre a última década do século XVIII e a primeira do século XIX. Em ordem cronológica, Johann Heinrich Wolff nasceu na cidade de Kassel, em 1792; Heinrich Hübsch em Weinheim, 1795; Carl Albert Rosenthal em Sudenburg, 1801; e, Karl Gottlieb Wilhelm Bötticher em Nordhausen, 1806.

Wolff e Hübsch iniciaram seu estudos no período mais tenso da relação com os franceses, entre 1810 e 1815, e por estarem em universidades é bem possível que, se não fizeram parte das organizações estudantis, pelo menos tiveram contato com elas. A partir desse ponto, a vida dos dois tomaram rumos diferentes. Hübsch foi estudar arquitetura em Karlsruhe, onde foi colega de Georg Möller sob a tutela de Friedrich Weinbrenner (1766-1826) e entre 1817 e 1821 viajou pela Itália e pela Grécia. Em compensação, Wolff foi estudar em Paris em 1812 e posteriormente em Roma, de onde voltou em 1816. Os dois começaram efetivamente a vida profissional no início da década de 1820, como arquitetos e

professores. Estavam atentos, portanto, a discussão sobre o medievalismo crescente nessa época.

Rosenthal e Bötticher, mais novos, realizaram seus estudos no final da década de 1820, iniciando a vida profissional na mesma década. Ao contrário dos outros dois autores, estes não tiveram a oportunidade de realizar viagens de estudo nem a Itália nem a Grécia, Bötticher viria a conhecer estes locais apenas em 1862 e Rosenthal, ao que parece, nunca saiu da Alemanha. A vida profissional dos dois difere também um pouco dos caminhos traçados por Wolff e Hübsch. Rosenthal iniciou sua vida profissional trabalhando no serviço público na restauração de edificações góticas, algo que realizou durante toda a sua vida. Passou a escrever a partir da década de 1830 e, ao contrário dos outros autores, nunca se tornou professor. Bötticher, por seu turno, iniciou os estudos no final da década de 1820, os quais tinham como foco principal o ornamento e artigos têxteis, vindo a lecionar disciplinas relacionadas até obter o título de arquiteto no início da década de 1840.

O espaço de experiência dos autores fornecido neste capítulo adianta muito dos argumentos que serão trazidos posteriormente pelas fontes quando da defesa de um determinado estilo. Da mesma forma, apresenta uma possível justificativa para o lapso temporal das fontes a partir da censura realizada a partir de 1820: o primeiro texto pesquisado é de 1828, sendo um livro; enquanto que os posteriores, artigos de periódicos, apenas na década de 1840. E conforme já indicado, houve uma grande censura que só foi abrandada a partir desta década, quando a maioria dos artigos que continham uma ideia de identidade nacional através da arquitetura pode ser claramente revelada e defendida nos textos.

O período do *Sattelzeit* modificou o entendimento de diversos conceitos sócio-políticos, como buscamos demonstrar até aqui. Da mesma forma, entre 1750 e 1850 a arquitetura passou por diversas modificações a respeito de sua própria definição e de suas atribuições como campo específico do conhecimento. Alguns pontos sobre estes aspectos foram abordados neste capítulo, mas é necessário uma abordagem mais aprofundada para que outros argumentos sejam levantados antes de que a pergunta “em qual estilo devemos construir?” pudesse ser formulada.

4 ARQUITETURA

Esse livro de Vitrúvio, que não poderia ser útil na Ilha de Robinson [Crusoé], uma vez que em seu contexto não havia a necessidade de perceber nos Edifícios dos antigos o gosto que neles reinava & os princípios que foram seguidos de suas construções; esse livro, digo eu, foi então comentado por inumeráveis Escritores, que atribuíram todos a maior importância em decifrar uma obra incompreensível, ao mesmo tempo que desprezavam consultar a natureza, a razão & os próprios elementos

- Jean-Louis Viel de Saint-Maux, 1787.

A arquitetura verdadeira, no entanto, em seu próprio domínio, é também caracterizada por uma extraordinária variedade não apenas em tópicos individuais no qual lida com propósitos, demandas e investigações. Seu estudo, como sua prática, envolve uma grande variedade de tópicos inter-relacionados; suas considerações essenciais, portanto, devem ser apreciadas a partir de diversos pontos de vista (...) O requisito especial de seu estudo requer o artístico, o teórico, o prático e o puramente técnico, no plano e no propósito do todo; e não importa se alguém olhar no todo ou em suas partes, nada deve ser excluído.

- Friedrich Gilly, 1799.

No final do século XVIII a arquitetura teve que lidar com duas forças que tencionavam sua atuação e sua legitimação enquanto campo específico do conhecimento. De um lado, conforme colocado por Jean-Louis Viel de Saint-Maux (1745-1819), começa a ser percebida a “inutilidade” do livro de Vitrúvio e a necessidade de se utilizar a “razão” e os próprios monumentos restantes da Antiguidade – crítica acentuada com o desenvolvimento da arqueologia. Do outro lado, a frase de Friedrich Gilly (1772-1800), em epígrafe, aponta para a crescente variedade de temas que devem ser abordados ao se tratar de arquitetura. A diferença está, aqui, na inclusão principalmente da parte técnica e prática. Essas duas forças não eram necessariamente opostas, pois se entrecruzavam. A utilização da “razão” e de uma abordagem mais crítica levou, de um lado, à queda de legitimidade da obra do Vitrúvio, e, de outro foi igualmente responsável por considerar o edifício dentro dos requisitos técnico-práticos.

As duas epígrafes levam a um ponto em comum, qual seja, apenas a obediência a “regras” impostas pela tradição não tecia mais vínculos suficientes com uma totalidade externa que estava em constante alteração. As mudanças no contexto social, intelectual, artístico e técnico na Europa demandaram, a partir da segunda metade do século XVIII, que a arquitetura se consolidasse dentro de outros parâmetros de legitimação que não aqueles sobre as quais a disciplina estava assentada durante séculos, a saber, Vitrúvio e suas diversas interpretações. Sendo assim, houve uma pressão interna, caracterizada por uma revisão dos cânones vitruvianos; e outra externa, causada pelo surgimento de uma nova profissão, a dos engenheiros.

A partir de 1800, uma nova disciplina começou a desafiar a arquitetura sobre o discurso do edifício construído. Advindo dos desenvolvimentos das “ciências aplicadas” do século XVIII, entra em jogo um novo profissional, o engenheiro. Conforme muitos escritores a respeito da arquitetura perceberam, os engenheiros “incorporavam o espírito do experimento científico e do progresso tecnológico em um grau maior que os arquitetos.” (SCHWARZER, 1995, p. 27, tradução nossa). Eles produziam edifícios em sintonia com os novos desenvolvimentos tecnológicos, agregando novos materiais e tecnologias, que logo se tornaram seus domínios.

O aperfeiçoamento desses estudos se deu com o surgimento, nos estados germânicos, dos Institutos Técnicos [*Technische Hochschulen*], nos quais arquitetura era eventualmente ensinada, mas com o real objetivo de estudar o edifício através da ciência da engenharia, com foco maior nas ciências dos materiais, estruturas e tecnologias.

O estabelecimento da engenharia, e sua crescente autonomia, apresentou um grave problema para os arquitetos, até então preocupados com a “arte” da construção e os modelos sancionados pelas cortes para serem seguidos. Enquanto isso, os institutos de engenharia ignoravam boa parte dos assuntos que antes eram imprescindíveis ao objeto construído, como proporções e decoração. Ou seja, o ensino da engenharia afastou o edifício construído de tudo que durante milhares de anos pareceu dar significado ao termo “arquitetura”. Enquanto isso, nas academias de belas-artes, seu ensino fundamentava-se no cultivo do gosto da beleza, buscando a descoberta do “gênio individual” através do estudo dos modelos históricos e dos ornamentos da natureza. Essas tensões levaram a cultura arquitetônica do século XIX a ser confrontada com uma divisão entre “corpo” e “espírito” (SCHWARZER, 1995).

A mesma divisão entre “corpo” e “espírito” é caracterizada por Vesely (1985) como o resultado da dissolução da unidade entre *techné* e *poiesis*. A unidade era concebida no fato de *techné* ser a revelação do conhecimento, sendo assim instrumentalizada no mundo físico, enquanto que *poiesis* era ligada à criatividade e à representação simbólica. *Techné* era assim subordinada à *poiesis* por se referir apenas a “um pequeno segmento da realidade, enquanto que *poiesis* se refere à realidade como um todo.” (VESELY, 1985, p. 24, tradução nossa). A dissolução entre os dois coincide com as origens da “ciência moderna” e da tecnologia, no campo da objetividade, e com o surgimento da estética moderna, no campo da subjetividade.

Por tal motivo, a arquitetura estava diante de um conflito entre “a separação da realidade estética de tudo que é útil (...) [e] o monopólio da ciência sobre tudo que pertence à esfera da necessidade, principalmente função, materiais e construção” (VESELY, 1985, p. 24, tradução nossa). Contudo, essa divisão aponta apenas para algumas tendências gerais, pois,

“estando constrangidos a trabalhar, não obstante tudo, no mesmo tempo, os respectivos métodos são adaptados entre si e produz-se uma espécie de paralelismo entre os fatos que competem a uns e a outros” (BENEVOLO, 2012, p. 30). Ademais, a completa dissolução entre a objetividade e subjetividade, ou entre *techné* e *poiesis*, é difícil, ou praticamente impossível, ao se tratar de arquitetura. Nesse sentido, as teorias elaboradas para a arquitetura clássica no século XIX são descritas através da “racionalidade”, “regras” e “leis”, almejando dotar de uma legitimidade advinda da “*techné*” aspectos fisionômicos provenientes de uma “*poiesis*”.

A legitimação “racional” da arquitetura clássica, em um primeiro momento, não se posicionava como antítese ao medievalismo, que como mostramos no capítulo anterior ainda não era seu rival, mas contrariamente à arquitetura que vinha sendo praticada entre o Renascimento e o século XVIII, que aos olhos de muitos de seus contemporâneos estava sendo “degenerada” pelos pressupostos “excessos” e “irracionalidade” do barroco e do rococó.⁴⁰ A percepção tinha como base também as descobertas arqueológicas levadas a cabo a partir da segunda metade do século XVIII, que notaram uma diferença entre o que era produzido e os edifícios originais. A mesma noção de “excessos” seria aplicada posteriormente para diferenciar o estilo grego do romano.

Dito isso, antes do questionamento apresentado no capítulo anterior sobre quais aspectos deveriam estar a afiliação da identidade alemã, o discurso sobre os estilos históricos no século XIX começa com a seguinte pergunta: como provar a legitimidade racional da versão grega do cânone clássico através de referências empíricas e formas sensíveis? Se antes bastava a legitimação através da referência a fontes romanas (tanto Vitrúvio quanto os edifícios restantes na Península Itálica), tornou-se importante requalificar o classicismo grego com o uso do conceito abstrato da “razão” e da *techné*. Paradoxalmente, o próprio processo de legitimação do estilo grego sob novas bases, que fossem condizentes ao novo contexto sócio-artístico e técnico da virada do século, subsidiou os argumentos para sua própria contestação e, posteriormente, foram empregados na defesa do medievalismo.

Isso posto, o objetivo deste capítulo é apresentar uma visão semântica sobre como a arquitetura, enquanto disciplina, respondeu às diversas pressões exercidas, tanto internamente quanto externamente, causando uma redefinição de seus limites, finalizando com os relatos

⁴⁰ Não se constitui em um dos objetivos do presente trabalho problematizar os termos “barroco” e “rococó”, que como é possível presumir, apresenta uma complexidade maior do que sintetizamos aqui. Contudo, trazemos os termos apenas como uma referência ao que foi produzido em arquitetura após o final do Renascimento, e todas as fontes do período são unânimes em atacar este longo período apenas em um dos elementos, a “degeneração” advinda de seus “excessos”.

das fontes sobre o mesmo assunto. Para atingir tais objetivos, o capítulo está dividido em quatro partes: a primeira trata da discussão que consideramos interna à própria arquitetura, e pretende mostrar sob quais parâmetros foi constituída a tradição de Vitrúvio e os questionamentos que levaram a sua refutação. Em um segundo momento, pretende-se investigar como a arquitetura buscou responder às pressões externas advindas da *techné* para retraçar os limites de sua atuação. A parte seguinte examina como os elementos decorativos foram sendo pontuados como responsáveis pela “degeneração” da arquitetura e como esta questão foi sendo reelaborada para se adequar aos novos tempos, tanto para a *techné* quanto para a *poiesis*. Finalizamos o capítulo trazendo as observações das fontes a respeito do diagnóstico da arquitetura no tempo no qual escreveram, assim como eles definiam os “usos” e as “tarefas” da arquitetura.

4.1 VÍNCULOS INTERNOS

4.1.1 A tradição de Vitrúvio: a imitação da natureza

Durante o século XV, a fidelidade com a qual uma obra de arte poderia representar a natureza passou a ser considerada como o principal critério para avaliar sua qualidade: a teoria da arte do Renascimento empenhou-se em demonstrar que tanto a pintura quanto a escultura poderiam se equivaler à poesia, por exemplo, e galgar um status semelhante dentro das “artes liberais”. Em compensação, a arquitetura, por sua inabilidade de representar a natureza, estava em desvantagem.

As chamadas “artes liberais” eram divididas em dois grupos: *trivium* (gramática, retórica e lógica) e *quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia) e empregavam palavras, números e relações espaciais “para encontrar provas de conhecimento da realidade das coisas e exemplos de conduta e comportamento moral.” (SCHWARZER, 2017, p. 1, tradução nossa). Porém, as artes mecânicas, nas quais a arquitetura estava incluída, transformavam materiais brutos em obras que ainda eram reféns da própria materialidade. Como forma de amenizar esse status inferior, a arquitetura se voltou para a aritmética, a geometria e a retórica. Mesmo assim, para chegar ao mesmo nível da poesia ou da pintura, e para diferenciar seus produtos dos meros construtores, era necessário provar que a arquitetura também poderia ter a habilidade de representar com fidelidade a natureza. Essa questão foi uma preocupação central entre o final do século XV e o final do século XVIII dentro do pensamento arquitetônico europeu. Na busca por uma justificativa, os teóricos da arquitetura

recorreram então ao único tratado sobre arquitetura que havia restado da antiguidade, o “Tratado da Arquitetura” de Vitrúvio, escrito por volta do século 1 a.C.

Vitrúvio serviu de base para a elaboração de argumentos sobre a “verdade” com a qual a arquitetura representaria sua “ideia natural”. O primeiro argumento reinterpretado do Tratado é que a arquitetura imita o seu próprio modelo natural, algo que foi explicado pelo autor romano no livro 02, capítulo 01, que discorre sobre como os seres humanos foram aos poucos transformando sua necessidade de abrigo em cabana e, posteriormente, em casa. Outro ponto considerado foi a explicação da origem das três ordens – dórica, jônica e coríntia – como baseadas nas proporções humanas do corpo masculino, feminino e da donzela, respectivamente. Isso é evidente na passagem que explica a “Relação da ordem dórica com o corpo masculino”:

Querendo eles colocar as colunas nesse templo, ao possuindo as respectivas comensurabilidades e procurando uma metodologia conveniente que lhes permitisse sustentar o peso e configurar uma manifesta elegância, mediram com exatidão a planta do pé viril e a reproduziram em altura (...) Desse modo, a coluna dórica começou a mostrar nos edifícios a proporção, a solidez e a elegância de um corpo viril (VITRUVIO, L4, C1, §6).

Em outra passagem, ao argumentar sobre as origens dos ornamentos e de seus respectivos arranjos nos templos dóricos e jônicos, Vitruvius considera que essa disposição está nas origens dos primeiros templos, feitos em madeira e também descendentes da cabana, e estavam relacionados aos encaixes e demais elementos construtivos requeridos por esse sistema. Sendo assim, ocorreu uma manutenção dessa “imagem” dos encaixes no momento em que os templos posteriores, em pedra, foram erigidos.

Aquilo que, sem dúvida, não se pode, na verdade, fazer, também não poderá, segundo pensavam, ter uma lógica correta na sua representação. (...) Com efeito, partindo de uma base segura assumida das verdadeiras leis da natureza, eles transferiram tudo para os acabamentos das obras e aprovaram apenas, nos seus raciocínios, aqueles cujas realizações se fundassem numa lógica de verdade (VITRUVIO, L.4, C.2, §5-6).

A partir do Renascimento, o Tratado passou a ser visto como um conjunto de fórmulas e regras teóricas como “a classificação de tipos de edifícios de acordo com suas funções, ou as ordens de acordo com suas proporções.” (SCHWARZER, 2012, p. 19, tradução nossa). Em muitos casos, ele era utilizado como meio legitimador do que se deveria expressar em relação à arquitetura. Vimos inclusive como a crítica realizada ao gótico por Vasari, no século XVI, utilizava-o como base de comparação (seção 2.2.1). Em alguns casos, os textos que versavam sobre arquitetura eram sua tradução com comentários e algumas adições que não atacavam diretamente toda a sua obra e, “através de tratados ricos em argumentação verbal, matemática e visual, a arquitetura, além disso, se tornou uma disciplina transcendendo o local, um

discurso oficial do edifício, transportável e entendível por grandes distâncias.” (SCHWARZER, 2012, p. 19, tradução nossa). Ou seja, aos poucos a obra de Vitrúvio passou a ser vista como um cânone, um modelo a ser copiado, independente do local, baseado principalmente na matemática das proporções humanas nas quais se acreditava estar a origem das ordens e por consequência, das colunas.

Independente do significado que Vitrúvio quis passar, o importante é que esse argumento foi suficiente para que os arquitetos entre os séculos XVI e XVIII considerassem a “arquitetura uma arte envolvida com a verdadeira representação da natureza, e no mesmo nível que a poesia e a pintura.” (FORTY, 2000, p. 293, tradução nossa). Mas ao mesmo tempo que o texto de Vitrúvio legitima alguns dos aspectos dos usos da ordem e da decoração do renascimento, através da ideia de “verdade” e da “imitação da natureza”, surge outra vertente que considera a arquitetura também como arte do “engano”, e tanto arquitetos do Renascimento quanto do barroco não viam nenhuma contradição entre estes dois polos, pois estavam cientes que a “arquitetura cria uma realidade artificial, e que isso em muito diz respeito a fazer as coisas parecerem outras do que são.” (FORTY, 2000, p. 293, tradução nossa).

4.1.2 Alguns questionamentos acerca da imitação da natureza de Vitrúvio

Na metade do século XVIII, a coexistência da “verdade” e do “engano”, principalmente a partir do que foi visto nas obras da arquitetura barroca e do rococó, começou a tomar caminhos diversos, e, por conseguinte, tornaram-se inconciliáveis. As causas dessa quebra de coexistência “pacífica” são indicadas por Forty (2000) como sendo externas à arquitetura, e podem ser vistas em alguns dos motivos que levaram a fundação da *Académie Royale d'Architecture* na França.

Alguns comentários sobre a *Académie* já foram apresentados quando da discussão sobre consolidação de “estilo” no decorrer do século XVIII. Mesmo assim, é necessário demonstrar como, nos demais debates ocorridos na instituição francesa, as tradições de Vitrúvio passaram a ser questionadas, mesmo que indiretamente. Fundada em 1671, as tarefas da *Académie* eram aprovar resoluções que posteriormente poderiam ser incorporadas como normas estéticas. Os princípios nos quais as discussões eram baseadas “foram derivadas da filosofia e das ciências naturais, e não eram específicas da arquitetura: no espírito da filosofia racionalista de Descartes, o princípio básico de todas as discussões era a *raison*.” (KRUFT,

1994, p. 129, tradução nossa). Era costume as leituras de Vitrúvio e de demais autores do Renascimento Italiano como Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio, Alberti, entre outros.

Nesse contexto, Claude Perrault (1613-1688) foi um dos primeiros a elaborar um questionamento sistemático da autoridade dos arquitetos italianos e do próprio Vitrúvio. Sendo comissionado pelo diretor da *Académie* a realizar uma tradução atualizada do tratado do autor romano, publicada em 1673, seus comentários na tradução e em sua obra posterior “*Ordonnance des Cinq Especies de Colonnnes selon La Methode des Anciens*” (Prescrição dos Cinco tipos de Ordens conforme o Método dos Antigos) enfraqueceram os princípios estéticos arquitetônicos de Vitrúvio e de seus sucessores. Seu principal ponto de ataque foram as proporções, e o fato de que estas não refletiam as leis da natureza, mas eram determinadas pelos costumes e pela tradição. A importância das proporções foi assim relativizada, tornando-se um conceito empírico (KRUFT, 1994), e o argumento elaborado de Perrault “marcou o início do fim da ideia de que a beleza reside nos objetos, e sua alteração pela noção de que a beleza é uma construção do objeto visto.” (FORTY, 2000, p. 221, tradução nossa).

Outro argumento presente em Perrault, mas dessa vez em sua tradução de Vitrúvio, é uma divisão entre dois princípios de julgamento estético, designados como positivo e arbitrário. Sendo assim, considera como “*beauté positive*” os usos e os elementos que mantêm o edifício em pé e “*beauté arbitraire*” como a área de ação do artista, baseadas na tradição. Além disso, seu conceito de “*usage*” é elevado pela primeira vez como uma premissa estética, “o uso pelo qual tudo é intencionado, de acordo com sua natureza, deve ser uma das principais causas na qual o belo de um edifício deve ser baseado.” (PERRAULT apud KRUFT, 1994, p. 134, tradução nossa). Esses questionamentos vão sendo incorporados lentamente no discurso arquitetônico durante os próximos séculos quando outros fatores do contexto também serão levantados, principalmente no que tange aos “usos” dentro da arquitetura.

A partir de meados do século XVIII, a arquitetura pode ser marcada pela coexistência de tendências muitas vezes heterogêneas que em comum tinham apenas uma atitude “iluminista” e um posicionamento contra os exageros do Rococó. Junto com uma volta aos valores normativos da antiguidade clássica, havia uma “escola rousseauísta de pensamento que buscava derivar todo princípio arquitetônico diretamente a partir de arquétipos justificados racionalmente” (KRUFT, 1994, p. 152, tradução nossa). Tendo como principal expoente o abade Marc Antoine Laugier (1713-1769) e sua noção mais influente, a de “cabana primitiva”.

A noção de cabana primitiva descende de Vitrúvio, conforme indicado na seção anterior, mas até então esta era vista dentro de um processo que demarca às origens da arquitetura, com Laugier ela adquire um novo significado: “se torna o princípio e a medida de toda a arquitetura.” (KRUFT, 1994, p. 152, tradução nossa). Em seu ponto de vista, a arquitetura poderia ser reduzida a três elementos básicos, todos descendentes da cabana primitiva: a coluna, a entablatura e uma cobertura de duas águas. Laugier considerava esses elementos como

naturais, racionais e funcionais. As paredes se tornam nada mais que uma ‘*licence*’, não mais um componente da arquitetura. A pilastra é uma imitação enganosa da coluna, uma ‘bastarda’ da arquitetura; arcadas são totalmente proibidas. Para Laugier, a cabana primitiva incorpora toda estrutura lógica. Consequentemente, ele reduz continuamente todos aqueles conceitos que adquiriram uma identidade separada na teoria arquitetônica anterior à seus papéis na totalidade de um edifício, sendo a justificação estrutural o fator decisivo em cada caso.” (KRUFT, 1994, p. 152, tradução nossa).

Forty (2000) aponta para outro termo importante levantado por Laugier, o da simplicidade. Em seus argumentos, o abade francês argumenta que “simplicidade” não é um atributo da arquitetura antiga, mas sim das suas origens naturais. Em seus termos: “é em se aproximando da simplicidade do primeiro modelo que erros fundamentais são evitados e a verdadeira perfeição alcançada.” (LAUGIER apud FORTY, 2000, p. 251, tradução nossa). A estrutura lógica e a simplicidade são argumentadas como a verdade na arquitetura. A relevância de Laugier no período pode ser mensurada a partir da rapidez com o qual seus textos foram traduzidos. Dois anos após sua publicação em francês, a obra foi traduzida para o inglês e, em 1756, para o alemão, além de Blondel indicar sua leitura para seus alunos.

Outro aspecto introduzido no século XVIII, e que serviu para uma revisão dos cânones de Vitrúvio e do Renascimento foi a “descoberta” da Grécia. Até a metade do século XVIII a Grécia era, em grande parte, um mistério, apesar das ruínas gregas no sul da Península Itálica serem conhecidas. Era sabido que os romanos haviam trazido muitos de seus elementos da Grécia, porém era difícil no período ir até lá para buscar suas “origens”. Além de ser longe da Europa central, o território pertencia ao Império Otomano, o que por vezes dificultava seu acesso. É apenas na segunda metade do século XVIII, a partir das publicações de levantamentos e desenhos detalhados em 1758 pelo francês Julien David Le Roy (1724-1803); e, em 1762 e 1789, pelos ingleses James Stuart (1713-1788) e Nicholas Revett (1720-1804), que informações que correspondessem com maior fidelidade aos modelos gregos foram divulgadas. A consequência foi a percepção de que havia discrepâncias entre as ordens conforme estipuladas pelos tratadistas italianos do Renascimento e as que existiam nos monumentos gregos, e “por volta do fim do século XVIII estava estabelecida a convicção de

que as ordens gregas – dórica, jônica e coríntia – eram mais puras e melhores do que suas contrapartidas romanas (...)” (SUMMERSON, 2009, p. 96).

Os diversos questionamentos apresentados neste capítulo se constituem em argumentos que serão assimilados lentamente durante a primeira metade do século XIX. Cada autor, a seu modo, fará uso de alguns desses pontos (ou até nenhum) em suas justificativas. Mesmo assim, se constituem no “campo de experiência” das discussões a respeito da arquitetura.

4.2 VÍNCULOS EXTERNOS

4.2.1 A relação entre a arquitetura e uma nova totalidade

No transcorrer dos séculos XVIII e XIX, o crescimento das cidades e a complexificação das estruturas burocráticas dos Estados, e da própria sociedade, causaram um aumento nas necessidades funcionais dos edifícios. Da mesma forma, aumentou a necessidade de edifícios especializados para determinadas funções, que antes não existiam ou eram realizadas dentro de edifícios não-especializados. Ao traçar esse desenvolvimento, Pevsner (1997) aponta que foi o século XIX que teve que lidar com esse problema, através de novos “tipos funcionais”: teatros, bibliotecas, museus, hospitais, prisões, hotéis, bancos, casas de câmbio, armazéns, edifícios de escritórios etc. O problema era que em muitos casos não possuíam exemplos históricos que serviriam de modelos, pelo menos não dentro da mesma escala e dos mesmos requisitos demandados.

A reconciliação dos “usos” e das “necessidades” com a arquitetura foi encarada de diversas maneiras no decorrer do século XIX. Trazemos aqui dois autores que discorreram sobre o tema: Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) e, novamente, August W. Schlegel no início do século. Ambos tiveram que lidar com o peso da tradição de Vitruvius e das interpretações abordadas anteriormente ao apresentarem seus argumentos. No entanto, os dois demarcam um novo ponto de vista adaptado as condicionantes do tempo em que escreviam, sobretudo a respeito da nova relação que a arquitetura deveria manter diante das funções, das necessidades e da economia, assim como dos elementos decorativos e ornamentais.

Os dois autores escolhidos parecem articular muitos dos argumentos que serão vistos posteriormente na análise das fontes primárias. A visão de Durand marca um posicionamento radical em relação aos critérios práticos no desenvolvimento da arquitetura, quebrando o edifício em diversos “elementos” que devem ser estudados individualmente e posteriormente

juntados em um todo, estabelecendo assim uma metodologia; enquanto August Schlegel busca a conciliação das necessidades articulando estas definições com a forma orgânica, este último de importante relevância nas análises históricas que veremos mais adiante nas fontes.

4.2.1.1 Jean-Nicolas Durand e a *École Polytechnique*

A *École Polytechnique* foi fundada em 1794, e foi o modelo no qual se baseou a *Bauakademie* de Berlim, fundada em 1799, que teve como alunos dois dos autores das nossas fontes primárias, Bötticher e Rosenthal. Da mesma forma, Kruft (1994) aponta que Friedrich Weinbrenner professor e um dos principais mentores de Hübsch, conhecia muito bem a obra do francês, além de citar diversos arquitetos alemães que foram a Paris estudar na *École* sob a supervisão de Durand.

A *École* tinha como um dos objetivos formar cientistas e engenheiros, para cargos públicos no governo, sendo nas primeiras décadas de sua existência “um ponto focal na formulação e transmissão de conhecimento técnico-científico.” (PICON, 2000, p. 3, tradução nossa). Nos primeiros anos de sua existência, o ensino do que chamamos hoje de matemática, mecânica, física e química estavam hierarquizados à frente do ensino da arquitetura, que, no entanto, dizia respeito apenas à aplicação da geometria descritiva. É neste contexto que a obra teórica de Jean-Nicola-Louis Durand foi estabelecida, como uma disciplina do curso de engenharia, tendo como objetivo tornar a arquitetura “tão rigorosa quanto as ciências da observação e dedução, e tão eficiente quanto a engenharia.” (PICON, 2000, p. 3, tradução nossa).

Conforme mencionado acima, seus cursos de arquitetura eram direcionados aos engenheiros em formação. Isso decorre do fato de que, na opinião de Durand (2000, p. 73, tradução nossa): “arquitetos não estão sozinhos em serem requisitados para construir edifícios: frequentemente, engenheiros também o são”. Mas enquanto os primeiros são chamados principalmente para fazer casas particulares e palácios, os engenheiros são requisitados para construir hospitais, prisões quartéis, pontes, portos, faróis, “uma grande quantidade de edifícios de primeira importância; então conhecimento e talento em arquitetura são, no mínimo, tão necessário para eles quanto para arquitetos.” (DURAND, 2000, p. 73, tradução nossa).

A partir dessas necessidades, sua visão com relação à arquitetura foi de extrema importância por marcar um novo tipo de aproximação diante do problema da construção e das referências históricas. Isso pode ser visto dentro de suas duas principais obras: “Recueil et

parallèle des édifices de tout genrem anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une meme échelle” (Compêndio e paralelo dos edifícios de todos os gêneros, antigos e modernos: notáveis por sua beleza, por sua grandeza, ou por sua singularidade, desenhados em uma mesma escala) de 1799-1801 e “Précis de leçons d’architecture données à l’École polytechnique” (Resumo das aulas de arquitetura dadas na Escola Politécnica) de 1802-1805.

Na primeira obra, Durand faz uma taxonomia comparativa dos edifícios existentes, ou seja, classifica-os através de suas características funcionais e geométricas, ignorando assim sua origem histórica e, por consequência, qualquer convenção estilística. Nesta, diversos templos gregos e egípcios são colocados lado a lado, na mesma escala, sendo assim possível fazer uma comparação de tamanho e disposição interna. De maneira similar, diversos templos são classificados como “Temples Ronds” (templos circulares) e dispostos uns ao lado dos outros, não sendo classificados, assim, pela origem.

Esse tipo de classificação tem um paralelo com a história natural do período, que utilizavam o mesmo processo na botânica e na zoologia (Lineu, Buffon, Lamarck) para a descrição tipológica de acordo com características internas de organização e estruturação. Dessa forma, apesar de fazer uso da história, a classificação de Durand se torna ao mesmo tempo independente dela. A história surge como uma fornecedora de estruturas de organização da forma, essa sim ligada às suas possibilidades de uso, e não de exemplos estilísticos a serem seguidos. A formação se assemelha a um catálogo disponível então para que arquitetos e engenheiros fizessem sua escolha diante do problema de elaborar um projeto. Uma ideia similar, porém mais sistematizada, foi o que surgiu em *Précis*, sua obra posterior.

Nela, Durand (2000, p. 87, tradução nossa) define a arquitetura como algo único e “seu objeto é a composição e a execução de edifícios, tanto público quanto privados”, e que seu propósito “é satisfazer um grande número de nossas necessidades”, e que os meios para se alcançar este fim são a adequação e a economia. O primeiro relacionado a conceitos como solidez, salubridade e comodidade, e o segundo, simetria, regularidade e simplicidade. Porém, grande ênfase é dada também à disposição dos elementos, que para ele deve ser

a única preocupação do arquiteto, mesmo se a finalidade é apenas dar prazer. Caráter, efeito, variedade – ou seja, todas as belezas que são encontradas em edifícios ou que o homem busca introduzir através da decoração – emerge naturalmente de qualquer disposição que acolha adequação e economia. (DURAND, 2000, p. 87-88, tradução nossa).

A partir dessas premissas, Durand partiu para um método analítico de decomposição e composição dos edifícios em elementos que são analisados independentemente e, depois,

reunidos, estudando assim as relações entre as partes e entre as partes e o todo. Os elementos são apresentados apenas em suas características morfológicas.

Um primeiro nível dessa decomposição do edifício é feita no que chama de “elementos do edifício”, que são paredes, aberturas, suportes, fundações, pisos, abóbadas, coberturas etc. Todos são analisados de acordo com uma longa listagem de materiais disponíveis para sua elaboração. Posteriormente, esses elementos são combinados às “partes do edifício”: varandas, vestibulos, escadas, salas, pátios, grutas, fontes, pérgolas. Em um passo posterior e sua técnica de composição ocorre a unificação destas partes no edifício como um todo, através de eixos de organização que privilegia formas quadradas, retangulares e circulares, que, segundo o autor, geram mais economia.

A segunda parte de *Précis* é então dedicada aos tipos de edifícios, divididos em público e privados, trazendo uma longa listagem com explicação das principais características necessárias para as diversas possibilidades de que o aluno da *École* poderia ser requisitado em sua vida profissional. Essa listagem aborda, para edifícios públicos, 18 tipologias, entre elas: templos, palácios, cortes de justiça, museus, bibliotecas, matadouros, prisões e parques de diversão. Já na esfera privada, todos os tipos referem-se a possibilidades de residência, coletivas ou individuais.

Tanto *Précis* quanto *Recueil* apresentam uma nova forma de encarar o problema da construção dos edifícios. Em suas considerações, parece que a relação da arquitetura com a história atravessou seu curso e chegou a uma “paralisação”, transformando então seus elementos em uma “teoria combinatória” que estaria à disposição dos arquitetos no momento de realizar os projetos. Essa abordagem mais “racional” será desenvolvida durante o século XIX, porém de uma maneira menos “fria” com relação à história. É interessante notar, de todo modo, que mesmo com a queda da legitimidade de Vitruvius mostrada a partir dos escritos de Claude Perrault, Durand, mais de cem anos depois, ainda se sente obrigado a contrapor algumas de suas ideias para estabelecer o seu método e sua forma de ver os usos e a tarefa da arquitetura.

Na introdução de *Précis*, antes de explicar seu método de composição, Durand tem que lidar com o que chama de “a ideia de arquitetura transmitida pela maioria dos escritores sobre o assunto”, fazendo um rápido resumo das heranças com e contra as quais a arquitetura tem de se ver. Em seus termos:

A maioria dos arquitetos entende que arquitetura não é tanto a arte de fazer edifícios úteis quanto de decorá-los. Seu principal objeto, assim, é satisfazer os olhos e, deste modo, suscitar agradáveis sensações: um objeto que, como as outras artes, só pode ser atingido através da imitação. Deve tomar como seus modelos as formas das primeiras cabanas erigidas pelo homem e as proporções do corpo humano. E, como

as ordens da arquitetura inventadas pelos gregos, imitadas pelos romanos, e adotadas pela maioria das nações da Europa são uma imitação do corpo humano e da cabana, o resultado é que elas constituem a essência da arquitetura. E, por consequência, que os ornamentos formados pelas ordens são tão belos que, em termos de decoração, nenhum gasto será poupado. (DURAND, 2000, p. 79, tradução nossa).

Parece claro que, ainda no início do século XIX, havia arquitetos que utilizavam os mesmos argumentos do Renascimento no que diz respeito à legitimação da arquitetura. Assim como os arquitetos de meados do século XVIII, Durand agrega, também, uma contraposição aos elementos decorativos.

Os argumentos elaborados por Durand para rejeitar as ideias de “imitação da natureza” as leva em conta de forma muito literal. Alega, por exemplo, em contraposição à Laugier, que uma cabana não é natural, mas sim construída trabalhosamente, e que não abrigaria das intempéries com perfeição. Sobre as ordens, que seriam criadas a partir das proporções humanas, Durand estabelece que nenhum homem tem a altura de seis vezes o seu pé (como no caso da ordem dórica), mas sim de oito vezes, e continua afirmando que o homem varia de largura em suas diferentes alturas e não teria comparação com um cilindro de diâmetro constante.

Seja como for, é com base nesses argumentos que Durand (2000, p. 83, tradução nossa) estabelece que as ordens não imitam a natureza, e, por conseguinte, não podem ser vistas como a essência da arquitetura e que “o prazer esperado pelo seu uso, e da decoração que deriva dali, é zero; tal decoração é em si mesmo uma quimera; e o gasto exigido é asneira.” A aversão aos elementos decorativos está presente em boa parte de *Précis*, afinal, em sua opinião, a “decoração não é da conta do arquiteto; a não ser que por decoração queira se dizer a arte de aplicar pintura, escultura e inscrições nos edifícios. Este tipo de decoração, no entanto, não é mais que um acessório.” (DURAND, 2000, p. 88, tradução nossa).

4.2.1.2 August W. Schlegel e a Doutrina da Arte

Nos estados germânicos na virada do século XVIII para o século XIX, a questão sobre os usos práticos será considerada a partir de dois termos, que aparecem também nas fontes: *Bedürfnis* (necessidade) e *Zweckmäßigkeit* (finalidade ou conformidade a fins)⁴¹. Os dois

⁴¹ Na tradução da obra de Kant (2016) “*Zweckmäßigkeit*” é traduzido como “finalidade”, enquanto que na de August Schlegel (2014), o termo é traduzido como “conformidade a fins”. Decidimos sermos fieis à obra dos tradutores que foram referência para este trabalho e incluímos o termo em alemão para apontar para o mesmo termo na língua original. Na tradução do termo nas fontes, contudo, optamos por utilizar “finalidade”.

termos serão articulados na tentativa de definição dos usos das tarefas da arquitetura, e seus respectivos vínculos com uma realidade que se apresenta diferente do século anterior.

Neste sentido, o significado de *Zweckmäßigkeit* fornecido por Kant na “Crítica da Faculdade do Julgar” deve ser considerado primeiramente. No “terceiro momento” para o belo, Kant define a beleza como “a forma da finalidade [*Zweckmäßigkeit*] de um objeto, na medida em que é percebida sem a representação [*Vorstellung*] de um fim.” (KANT, 2016, p. 132). A noção de *Zweckmäßigkeit*, porém, seria elaborada posteriormente de uma maneira mais aplicada à arquitetura por August W. Schlegel, em suas aulas dadas em Berlim entre 1801-1802, quando também são apresentadas outras noções com relação à “imitação”, da qual a arquitetura foi dependente nos séculos anteriores. Da mesma forma, essas aulas nos parecem formular outros pontos importantes que serão abordados posteriormente, principalmente em relação à “forma” do objeto arquitetônico e o papel do elementos decorativos.

Schlegel (2014, p. 153) começa o texto buscando estabelecer até que ponto a arquitetura pode ser considerada como “imitação”, esclarecendo que não pode ser integralmente natureza, pois deve se submeter às leis do “mundo corporal”, não obedecendo nenhum modelo determinado da natureza. Mas suas “formas belas” são projetadas e executadas “segundo uma ideia originária no espírito humano”. E como “não tornam visível nenhum dos grandes pensamento eternos que a natureza imprime às suas criações, então é necessário que o pensamento humano as determine: isto é, elas têm de estar orientadas por uma finalidade [*Zweck*].” Esta exigência de uma utilidade, ou finalidade, e tão importante que “não pode nunca ceder à exigência do belo, uma vez que esse pode aqui apenas existir sob a condição da conformidade a fins [*Zweckmäßigkeit*]”. Adicionando a essa definição, posteriormente, que “então pode ainda ser acrescentado algo que se encontra acima dela, mas nunca em contradição a ela” (SCHLEGEL, 2014, p. 154), referindo-se aos elementos decorativos aplicados às obras.

A associação entre os elementos que levam aos edifícios é resumida da seguinte forma:

O primeiro aspecto na construção é a necessidade [*Bedürfnis*], o segundo, o fenômeno da conformidade a fins [*Zweckmäßigkeit*], no qual reside o que é essencialmente belo, o terceiro é a decoração. É permitido a essa dirigir-se até certo excesso, desde que não se torne ofensivamente inapropriada e suspenda a necessidade (SCHLEGEL, 2014, p. 166).

A relação entre esses três aspectos parece ser articulado através da forma. Por tal motivo é importante ver sua definição a respeito delas, as quais dividem-se em formas orgânicas e inorgânicas.

Em seu ponto de vista, “a natureza constrói ou geometricamente ou organicamente”, no primeiro caso, as formas inorgânicas possuem uma regularidade geométrica que deixa transparecer as “forças fundamentais da natureza”. No segundo caso, as formas orgânicas não são “passíveis de construção matemática”, indicando que “os indivíduos orgânicos são todos os que se determinam a si mesmos, sendo, por assim dizer, naturezas da natureza” (SCHLEGEL, 2014, p. 155-156).

Essas definições são importantes, pois, para ele, a arquitetura utiliza esses elementos em suas construções. Em primeiro lugar a obra deve atender à geometria e à mecânica, e é apenas quando esses requisitos básicos forem contemplados que “pode-se pensar em um adorno mais livre, mas que justamente, por isso, infalivelmente será uma alusão mais próxima ou mais distante, mas sempre inequívoca ao *orgânico*.” (SCHLEGEL, 2014, p. 156-157). Sendo assim, a relação da imitação da natureza com a arquitetura não está na consideração de objetos isolados, mas em seu “método universal”.

Outra analogia com a natureza orgânica, e que constitui também o “método universal” da arquitetura está relacionado ao todo da configuração arquitetônica e assim ligada ao conceito de simetria, dividindo assim o orgânico entre o mundo vegetal e o animal. O primeiro ainda não está totalmente livre do mundo orgânico, enquanto que

no mundo animal, ao contrário, a simetria consumada anuncia um todo fechado e autônomo, que se determina a si mesmo, um pequeno mundo; e assim também na arquitetura é desse modo alcançado o fenômeno da totalidade. A obra é assim primeiramente reconhecida e isolada como obra, isto é, como execução de um único projeto indivisível (SCHLEGEL, 2014, p. 159).

Outra relação que Schlegel busca esclarecer é o fato de que em muitas situações, na parte interna das casas, a simetria deve ceder às necessidades [*Bedürfnis*]. Ele aponta, porém, que o mesmo ocorre com o corpo humano.

Para Schlegel (2014, p. 159), então, a medida com a qual pode-se afirmar que a arquitetura imita a natureza segue nos seguintes termos: “na base, na construção propriamente dita, ela procura tornar visível o tipo de efeito das forças mecânicas; na estrutura do todo, bem como na decoração das partes isoladas, ela se empenha tal com o zoomorfismo (...): de vários modos ela fornece alusões à vida orgânica.”

A busca por explicar a relação entre a arquitetura e a imitação da natureza vem justamente da crítica com a qual ela ainda era feita no período, e como salientado por nós, ainda muito refém da tradição do Vitrúvio. Schlegel (2014, p. 159) percebeu que esta imitação, desconsiderando sua ideia de se imitar os métodos, “se tornou fonte de uma quantidade de explicações forçadas e de regras arbitrárias.” Nesse sentido, aponta como a

origem os dois pontos já citados da obra de Vitrúvio, a cabana primitiva e as proporções humanas das colunas e das ordens.

O primeiro argumento é desconsiderado, pelo fato de que a ideia da transposição da construção em madeira para pedra parece ser insuficiente para prover regras à arquitetura, “pois, o que interessa àquele que sabe construir em pedra o modo como na época anterior se carpintejava provisoriamente em madeira?” (SCHLEGEL, 2014, p. 161). O segundo argumento é visto de uma maneira ambivalente. Ao considerar ao pé da letra que as medidas do corpo humano influenciaram as das colunas, Schlegel (2014, P. 162) observa ser essa correlação uma tolice. Mas considerando como uma “alusão” ou uma “imagem esclarecedora”, “pode-se não apenas deixar valê-la, mas inclusive louvá-la como algo rico de sentido.” Por esse motivo, afirma: “em sentido próprio, a coluna não deve representar nem um homem nem uma árvore, mas uma coluna, a parte de um edifício projetado segundo uma ideia [*Idee*] originariamente humana” (SCHLEGEL, 2014, p. 163). Outro aspecto com relação às colunas que Schlegel (2014) busca minar é o das proporções. Ele esclarece que o olhar humano não é capaz de diferenciar as proporções em um edifício, mas apenas o todo. As proporções da coluna modificam, contudo, o “caráter” da construção. Elas não podem, porém, ser as características mais relevantes caso a coluna que se deseja utilizar não corresponda a conformidade a fins [*Zweckmäßigkeit*].

A quantidade de relações que deve ser observada pelo arquiteto não pode ser vista de maneira mecânica, nem apenas como uma associação das partes de acordo com a proporção, algo que parece ser uma crítica ao método de Durand, explicado anteriormente. Essas relações devem ser intuídas em sua “conexão viva”, “segunda uma ideia unificada indivisa”, sendo de tal modo “que cada parte determina todas as restantes e reciprocamente é por elas determinada” (SCHLEGEL, 2014, p. 166).

4.3 O LUGAR DOS ORNAMENTOS

A busca por uma justificativa “racional” para a arquitetura vai eleger o seu principal inimigo ao longo do século XVIII: os ornamentos. Este vira o foco de críticas por fazer referência quase que permanentemente ao luxo e a opulência das aristocracias, e, dessa forma, vai ser criticado em seus vínculos tanto internos à própria arquitetura quanto aos externos.

Algumas considerações sobre os elementos ornamentais e decorativos na arquitetura foram levantados anteriormente, e consistiam em um pano de fundo das discussões nos autores até aqui abordados. O tratado de Vitrúvio forneceu durante muito tempo uma

justificativa para sua utilização, mas já no século XVIII surgem opiniões de que seu uso era exercido em “excesso”, como no caso de Perrault e Laugier. Argumento contra o “excesso” aparece igualmente em Schlegel (2014), para quem sua utilização não pode ser nem “inapropriada” nem suspender a necessidade, por mais que não deixe claro o que quis dizer com isso. O argumento de Durand (2000), entretanto, é mais extremo. Caracteriza que a beleza do edifício não necessita da decoração, mas apenas de disposição e economia. Sua alegação é que a ornamentação não é um dos componentes essenciais da arquitetura e que o gasto exigido é um despropósito.

Sendo assim, qual é o lugar da ornamentação na arquitetura? A resposta para esse questionamento não é única, o que aponta para diversos fatores que parecem refletir a separação entre a *techné* e a *poiesis*, assinalada no início do capítulo.

Para explicar o reposicionamento dos elementos ornamentais dentro do objeto arquitetônico devemos voltar então a Winckelmann. As ideias de “nobre simplicidade” e de “grandeza serena”, vistas na seção 3.2.2, se tornaram critérios de julgamento para os excessos realizados na arquitetura. Mesmo que os termos tenham sido empregados ao falar da escultura, é possível ver que a mesma ideia está contida em sua obra “*Anmerkungen über die Baukunst der Alten*” (Observações sobre a Arquitetura dos Antigos), de 1762. A apresentação da arquitetura parte de uma divisão simples, entre o que considera o essencial [*Wesentliche*], como os materiais, os métodos para empregá-los e a forma do edifício; e o ornamental [*Zierlichkeit*], necessário, pois “um edifício sem decoração é como a saúde na pobreza” ⁴² (WINCKELMANN, 1762, p. 50, tradução nossa). A beleza é alcançada na arquitetura quando o ornamento se alia à simplicidade, devendo ser consistente com o objetivo e com o tamanho final do edifício. Esta relação parece coerente se considerarmos o que pontuamos sobre duas de suas obras: *Gedanken* (seção 3.2.2) e *Geschichte* (seção 2.2.1.2).

O distanciamento da simplicidade na arquitetura é equiparada ao mesmo fenômeno ocorrido na língua. Winckelmann coloca que conforme as línguas antigas (grego e o latim) foram se tornando mais ricas, distanciaram-se da beleza. E, da mesma forma, quando os arquitetos perceberam que não alcançariam mais a beleza de seus antecessores, resolveram superá-los na riqueza e na profusão dos elementos decorativos.

O argumento não é apenas direcionado aos antigos. Winckelmann culpa também os modernos [*Neueren*], principalmente italianos e franceses, por não seguirem os “planos” dos antigos [*Alten*], para os quais a simplicidade prevalece em todos os momentos. No primeiro

⁴² No original: “Ein Gebäude ohne Zierde, ist wie die Gefundtheit in Dürftigkeit”

caso, há uma corrupção do gosto ao usar “floreios”, antes pertencentes às gravuras, nas próprias fachadas dos edifícios. Apontando como culpado desse início de corrupção Michelangelo, e, em seguida, Borromini, que teria espalhado o gosto corrompido na arquitetura.

“Simplicidade” e “razão”, termos que aparecem no discurso a respeito dos elementos decorativos, parecem se conformar em uma nova sensibilidade a respeito das obras de arquitetura no final do século XVIII. Com ela, vieram à tona os valores do estilo grego e seu “renascimento” dentro de parâmetros desligados da interpretação de Vitrúvio, proclamando a precisão da forma racional, através da lógica clara de sua composição. Em um primeiro momento, contudo, o seu oposto não era ainda o medievalismo, mas as formas “irracionais” do barroco e do rococó, conforme considerado por diversos autores do período. Esse ressurgimento da arquitetura grega “representava uma negação da retórica, do excesso e do luxo barroco; foi o início de uma estética racional e utilitária para a arquitetura” (SCHWARZER, 1995, p. 38-39, tradução nossa).

A resposta dada por Winckelmann não é conclusiva. Ao separar a arquitetura em “*Wesentliche*” e “*Zierlichkeit*”, o referido autor realiza um movimento muito parecido com o de Perrault no século XVII, com sua distinção entre “*beauté positive*” e “*beauté arbitraire*”. Ou seja, ele divide a arquitetura em duas partes – algo que poderíamos pontuar como o início da divisão entre *techné* e *poiesis*. Mas se o edifício corresponde a um todo, como conciliar os dois aspectos relativos aos edifícios? Este também será um dos questionamentos surgidos no século XVIII com relação à arquitetura, para os quais a obra de Carlo Lodolí (1690-1761) e Francesco Milizia (1725-1798), ambos italianos, terão repercussões posteriores nos estados germânicos.

A obra de Lodolí é conhecida através das anotações de aulas realizada por dois de seus alunos, Francesco Algarotti (1712-1764) e Andrea Memmo (1729-1793).⁴³ Nela o autor refuta o uso das ordens, indicando em suas interpretações diversos erros e contradições. Sua definição de arquitetura é subordinada a dois conceitos: “função correta” e “representação”, ou seja, uma distinção entre as propriedades estruturais e dos materiais empregados, e outra relacionada ao que é visto pelos olhos, uma divisão aparentemente similar às vistas anteriormente. Nesse caso, porém, o ornamento ganha a característica de unir estes dois polos.

⁴³ Há uma disparidade de interpretações que os dois autores realizam sobre a obra de Lodolí, porém, elas não demarcam um ponto importante dentro da argumentação levantada neste trabalho. Para um aprofundamento dessas diferenças Cf. Kruft (1994) p. 197-199.

O ornamento, mesmo sendo uma propriedade arbitrária, deve estar de acordo com o caráter do edifício,⁴⁴ e, mesmo não sendo essencial, é um acessório que deve ser usado como um meio de enfatizar sua “função correta”. Porém, sua noção de “função” é relacionada aos materiais, significando o seu uso de acordo com suas propriedades internas. A forma como o material é apresentado, “combinado com regras geométricas, matemáticas e óticas é o equivalente estético da função” (KRUFT, 1994, p. 1999, tradução nossa), sendo a “representação” a expressão resultante.

Milizia tinha uma visão parecida na articulação dos elementos ornamentais em arquitetura: a necessidade funcional deve apontar a forma de cada elemento. Tudo que é visível em uma obra deve ter um uso correspondente, não admitindo nada que não tenha uma boa explicação baseada na “razão”. Tanto em Lodolí quanto em Milizia, há uma inclinação para que os elementos ornamentais fossem incorporados à obra a partir do seu uso. De acordo com fidelidade às características do material empregado, ou da representação que, tanto o ornamento quanto o edifício como um todo, devem evocar. Essa evocação, contudo, está ligada à função prática do edifício, e não a sua afiliação histórica, algo que só entraria no debate nas décadas seguintes.

A divisão realizada pelos autores italianos, que tratamos anteriormente, teve um desenvolvimento posterior na Prússia, na virada do século. Ocorreu ali outra tentativa de conciliação entre aspectos construtivos e artísticos que compõe a arquitetura, tendo como evento-chave a fundação da *Bauakademie* na cidade de Berlim em 1799.

A referida instituição foi fundada nos moldes da *École*. O foco era, portanto, a engenharia e o treinamento de arquitetos para o trabalho no governo. Mas essa diretiva logo começou a ser contestada por arquitetos professores da instituição. Os questionamentos sobre o currículo realizado por Friedrich Gilly (em epígrafe) nos mostra o que havíamos pontuado entre a dissolução entre *techné* e *poiesis*, e, por conseguinte, um dos principais questionamentos a respeito da arquitetura no período: como a arquitetura pode mediar as demandas técnicas com os fundamentos históricos e artísticos? Da forma como essas duas partes vinham sendo tratadas, as demandas técnicas estavam direcionando as construções e suas tecnologias à concepção meramente utilitária. Em contrapartida, no campo artístico, as academias estavam reduzindo a arte em regras abstratas e antiquarismo. É este aparente embate entre duas formas de conceber a arquitetura que o fez enaltecer a defesa de diferentes pontos de vista, conforme colocada na epígrafe deste capítulo. Mas a conciliação formulada

⁴⁴ O sentido de “caráter” em Lodolí assemelha-se ao utilizado na *Académie* no século XVIII, principalmente no sentido dado ao termo por Boffrand e Blondel (seção 2.2.1.1).

por Gilly começa a ser colocada em prática por um de seus alunos da *Bauakademie*, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), sendo sistematizado posteriormente por Bötticher.

A carreira de Schinkel passou por diversas fases desde sua formação em 1803, até sua morte em 1841. Iniciou sua vida profissional influenciado pela obra de Durand e, posteriormente, após frequentar as aulas de Fichte, voltou-se a um nacionalismo baseado nas formas góticas. Após 1815 mudou mais uma vez a direção, dirigindo seus pensamentos para o classicismo, criando uma teoria da arquitetura que levava em consideração elementos funcionais, formais, sociais e históricos (KRUFT, 1994).

De interesse para esta pesquisa é a divisão por ele realizada entre formas provenientes da construção e da necessidade e as originadas de uma linguagem histórica. A intermediação entre estas duas é realizada através do conceito de *Grundformen*, que “significava, essencialmente, que um sistema de ornamento extraído da história era para representar as realidades construtivas de outra época – o presente” (SCHWARZER, 2017, p. 4, tradução nossa), ou seja, a função do ornamento é deixar visível aos observadores as leis da estática que permitem que o edifício fiquem em pé.⁴⁵ A construção deve comunicar no nível da sensação estética o significado histórico e o comportamento do material, noção muito parecida com a que foi mostrada por Lodolí e Milizia. A diferença está principalmente no momento em que escreve isso, quase meio século depois, quando um maior estudo e sistematização dos estilos do passado havia sido realizado – principalmente dos estilos medievais, como apresentado no capítulo anterior – pondo em campo outras alternativas referenciais para a concepção do edifício.

O diagnóstico realizado por Schinkel, nos anos de 1830, sobre a arquitetura que estava sendo realizada é diferente do que havia sido articulado por Winckelmann em 1762. A distinção, desenvolvida através do ornamento, apresenta-nos aspectos importantes que nos permite mapear a alteração do contexto em relação aos estilos históricos. Em Winckelmann, a preocupação com a “simplicidade” está no fato dela se contrapor ao que se produzia no momento em que escrevia, sendo seu “excesso” a causa da “degeneração”. Para tal, faz duas relações: culpa os romanos pela “degeneração” do estilo grego; e culpa Michelangelo e Borromini por “degenerar” as formas simples dos trabalhos de Rafael.

Em Schinkel, o discurso é outro. Em um texto provavelmente escrito em meados de 1830, discorre sobre sua ideia a respeito da arquitetura. Para ele, as formas arquitetônicas

⁴⁵ A observância das leis da estática parecem ser o fundamento para legitimar o clássico, principalmente o grego, na década de 1820. Ideias similares podem ser vistas em Schopenhauer, Cf. Kruff (1994) p. 302-303, e Hegel (2008) tece boa parte de suas explicações sobre a arquitetura clássica baseando-se em argumentos estruturais.

eram baseadas em três fundamentos: construção, aquelas possuidoras de importância histórica, e as que detinham significado nelas mesmas, retirando seu modelo na natureza.

A “importância histórica” não é mais vista apenas em um recorte espaço-temporal, como em Winckelmann. Schinkel percebeu que diferentes povos criaram um grande número de formas através dos séculos, mas que o uso desse tesouro acumulado por gerações estava sendo utilizado de maneira arbitrária, pois cada um utiliza dentro de parâmetros próprios. Sua crítica está no fato de que tenta-se reproduzir o efeito original, mas que ao usar em um contexto diferente acaba por contradizê-lo, e conclui: “percebi especialmente que nessa arbitrariedade de uso pode ser encontrada a causa de uma grande falta de caráter e estilo que parecem estar afetando tantos edifícios novos.” ⁴⁶ (SCHINKEL apud MALLGRAVE, 2005, p. 98, tradução nossa). Assim, junto aos argumentos sobre a “degeneração”, soma-se outro aspecto: a arbitrariedade de seu uso em contextos diferentes dos originais, percepção que não é nova se retomarmos o que foi abordado no capítulo anterior, principalmente no relato de viagem de Friedrich Schlegel (seção 3.2.1).

Por tal motivo, Schinkel se questiona sobre a real necessidade de se construir em estilos de outros tempos, sendo que diversos esforços foram realizados na busca do entendimento da pureza de cada estilo e praticamente nenhum para se chegar a um estilo universal que não contradiga nenhuma das conquistas dos anteriores. Ou seja, “todo período importante deixou sua marca no estilo da arquitetura – porque não tentamos encontrar um estilo para o nosso também?” ⁴⁷ (SCHINKEL apud KRUFT, 1994, p. 299, tradução nossa).

4.4 ARQUITETURA ENTRE *TECHNÉ* E *POIESIS*

4.4.1 O diagnóstico da arquitetura: um mergulho nas fontes primárias

Em arquitetura, o século XIX é frequentemente considerado como o século dos estilos históricos. Para legitimar suas produções, teóricos e arquitetos recorriam às formas e às ideias provenientes dos estilos históricos. Apesar deste não ser um movimento novo na história da arquitetura, a principal diferença estava no “fenômeno de inúmeros estilos históricos concorrentes.” (SCHWARZER, 1995, p. 33, tradução nossa). No geral, as gerações anteriores se afiliavam apenas a uma fonte estilística, majoritariamente o grego e o romano, e *grosso*

⁴⁶ No original: “Besonders ward mir klar, dass in dieser Willkürlichkeit des Gebrauchs der Grund grosser Characterlosigkeit und Stylosigkeit zu finden sein, woran so viele neue Gebäude zu leiden scheinen”.

⁴⁷ No original: “Jede Hauptzeit hat ihren Styl hinterlassen in der Baukunst – warum wollen wir nicht versuchen ob sich nicht auch für die unsrige ein Stil auffinden läßt?”

modo, a discussão ficava em torno do uso das cinco ordens. Na primeira metade do século XIX, contudo, uma multiplicidade de estilos históricos começa a ser validada como passíveis de uso, passando a competir com os advindos da antiguidade clássica. Apenas quando essa diversidade vem a tona é que o termo “estilo” passa a ser empregado como um modo de diferenciar os resquícios arquitetônicos de diferentes tempos e espaços, como pudemos retrair através da entrada “estilo” na Enciclopédia Brockhaus (seção 2.3).

A diversidade no emprego de estilos históricos, porém, não era bem vista como nos apontou o diagnóstico realizado por Schinkel. A arbitrariedade de uso e a falta de relação com contexto no qual são inseridos é considerado pelo arquiteto o motivo da falta de estilo e caráter dos edifícios novos. O diagnóstico realizado por Schinkel na década de 1830 é similar ao realizado pelos quatro autores investigados por esta pesquisa. Comum a eles é a crítica a respeito da arquitetura que vinha sendo realizada na primeira metade do século XIX. Havia um consenso em torno do uso indiscriminado dos estilos históricos em arquitetura, e, apesar do diagnóstico semelhante, os culpados pela arbitrariedade são diferentes.

Para Hübsch (1828), o principal problema da arquitetura era a imitação sem vida da antiguidade, algo que, a pintura e a escultura já haviam abandonado. No caso da arquitetura, afirma que quase todo mundo reconhece a inadequação deste estilo em satisfazer as necessidades [*Bedürfnis*] atuais, mas mesmo sempre insatisfeitos com os edifícios assim erigidos, continuam fazendo desta forma. Para ele, os arquitetos vinculados ao estilo antigo podem ser divididos em quatro grupos: no primeiro, estão os que realmente acreditam na beleza absoluta da arquitetura, e que esta é inalterável, independente das circunstâncias. Um outro grupo reconhece a inadequação, mas como já erigiram vários edifícios neste estilo continuam por vaidade. Outros admitem que são necessárias provas de que a arquitetura dos antigos ainda pode ser considerada apropriada e bela, e que, por este motivo, constroem sistemas para se enganarem. O último grupo de arquitetos elencado por Hübsch são poucos, e reconhecem a inutilidade, mas por não saberem o que pôr no lugar, continuam utilizando o estilo antigo, no qual pelo menos podem contar com a sanção de uma autoridade.

Os ataques de Hübsch (1828) parecem estar direcionados apenas para o estilo antigo. Enquanto isso, o diagnóstico de Carl Rosenthal (1844), realizado mais de uma década depois, parte da mesma pergunta formulada por Hübsch (1828), porém direcionada aos membros da Associação de Arquitetos Alemães. Rosenthal (1844) reconhece que a arquitetura está fazendo avanços animadores, mas que diverge em várias direções. Em seu ponto de vista, esta divergência está no fato de que os estilos são vistos como supérfluos, então um arquiteto “aplica um; um segundo, um outro; um terceiro, diferentes estilos simultaneamente; e um

quarto, constrói sem nenhum estilo ou não poucas vezes até apresenta, para o mesmo edifício, vários projetos em diferentes estilos para escolha arbitrária.”⁴⁸ (ROSENTHAL, 1844, p. 23, tradução nossa).

Johann Wolff (1845) não formula um diagnóstico tão claro quanto o dos outros dois autores. Apesar de comentar que “sentimos prazer em incorporar em nossa arte de hoje todas aberrações erros e cometidos pelos nossos antecessores”⁴⁹ (WOLFF, 1845, p. 269, tradução nossa), seu ponto de vista pode ser interpretado através dos objetivos para os quais resolve escrever. Wolff se sentia “encantado” em saber do Encontro Anual de Arquitetos Alemães, por achar de grande importância “trazer unidade para as aspirações da nossa arquitetura e ciência da construção”⁵⁰ (WOLFF, 1845, p. 255, tradução nossa) e vê no Encontro uma grande oportunidade em direcionar os movimentos dispersos que, a seu ver, prevalecem na arquitetura como em nenhum outro ramo do conhecimento. Por este motivo busca estabelecer verdades e regras básicas para fixar limites às arbitrariedades [*Willkür*].

O texto de Carl Bötticher (1846) parte de uma premissa diferente das vistas anteriormente. O ponto de partida do autor já é a briga de qual dos estilos deve ser seguido, se o antigo ou o medieval. Em seu ponto de vista, os dois estilos são comumente classificados como opostos, e considerá-los desta forma, com um apenas um sendo válido, aboliria metade da história da arte. Afirma ainda que as tentativas de conciliar os dois tende a utilizar as formas helênicas em um esqueleto germânico, e “então deve emprestar ao sistema arcuado uma, assim chamada, educação estética.”⁵¹ (BÖTTICHER, 1846, p. 114, tradução nossa). A crítica de Bötticher (1846) parece estar direcionada à falta de reflexão sobre a arquitetura. Seu argumento é de que as gerações anteriores eram criativas por serem indagadoras e que apenas aquelas que se empenham em um trabalho de pesquisa podem alcançar o prazer da descoberta, as que se recusam ficam apenas com os restos das gerações anteriores.

Os diagnósticos apresentados pelas fontes primárias desta pesquisa parecem convergir para uma “confusão” no uso dos estilos, e a arbitrariedade com a qual vem sendo aplicada em arquitetura na primeira metade do século XIX. Por tal motivo, todos, cada um a sua maneira, tenta se posicionar entre a possibilidade de desenvolvimento de um novo estilo ou do uso de algum já existente. As soluções giram em torno do estabelecimento de “regras objetivas”

⁴⁸ No original: “so lange der Eine diesen, der Andere jenen, ein Dritter verschiedene Baustyle gleichzeitig anwendet, ein Vierter ganz ohne Styl baut, und nicht selten sogar zu demselben Gebäude mehrere Entwürfe in verschiedenen Stylen zur beliebigen Auswahl vorgelegt werden”.

⁴⁹ No original: “gefallen wir uns darin, auch alle Verirrungen unserer Vorgänger in unsere heutige Kunst wieder aufzunehmen.”

⁵⁰ No original: “Einheit in die Bestrebungen unserer Baukunst und unserer Bauwissenschaft zu bringen.”

⁵¹ No original: “so dem Bogensysteme eine sogenannte ästhetische Ausbildung verleihen solle.”

(Wolff), “princípios confiáveis” (Hübsch), “caminho correto” (Rosenthal) ou ainda afirmando que como tudo que ainda está surgindo, não mais que indícios podem ser fornecidos (Bötticher). No entanto, a diversidade surge a partir de quais bases as soluções estariam fundamentadas, e estas, invariavelmente, direcionam a escolha de um estilo. Por tal motivo, antes de aprofundarmos as discussões sobre as “escolhas”, devemos nos encaminhar para entender quais são as “bases”.

4.4.2 Entre *techné* e *poiesis*, entre corpo e espírito

As bases sobre as quais se fundamenta o debate sobre o estilo em arquitetura, no século XIX, está na fragmentação do que representava a arquitetura até o século XVIII em *techné* e *poiesis*, ou em corpo e espírito – conforme estabelecido no início do capítulo. Contudo, ao olharmos de perto à alguns dos autores envolvidos nesta controvérsia cada um tenta, à sua maneira, conciliar estas duas esferas. A conciliação envolve posicionar um destes elementos como o mais importante, mas sem necessariamente ignorar o outro.

A hierarquização de quais elementos são os mais importantes para a arquitetura, se os advindos da *techné* ou da *poiesis*, direciona a leitura que, em seguida, cada um dos autores das fontes realizará sobre os estilos históricos em suas “pequenas histórias da arquitetura”. Em seus escritos, estas observações são realizadas a partir do que consideram “usos” e “tarefas” da arquitetura.

De acordo com a lógica de apresentar o debate interno da arquitetura entre *techné* e *poiesis*, ou entre corpo e alma, os argumentos das fontes primárias serão apresentados por afinidades de interpretação e não mais cronologicamente como estávamos fazendo anteriormente. Nesse sentido, primeiramente apresentaremos as premissas de Hübsch e Bötticher, mais próximas da *techné* e do corpo, para posteriormente demonstrar as justificativas de Rosenthal e Wolff, em nosso ponto de vista mais próximos da *poiesis* e da alma.

Heinrich Hübsch (1828) tem por objeto fornecer ao artista uma explanação dos elementos mais importantes, provendo uma base segura para a crítica. Tal base segura parte da desconsideração da decoração [*Verzierung*] como princípio confiável. Afinal, segundo ele, se alguém se perguntar qual de duas colunas é mais bela, uma com 20 ou 24 caneluras, “então

difícilmente alguém seria capaz de respaldar sua escolha por qualquer motivo”⁵² (HÜBSCH, 1828, p. 3, tradução nossa).

A base segura só é possível de ser estabelecida se a investigação partir das necessidades [*Bedürfnisses*], e assim segue sua lógica:

desde que o tamanho e o arranjo de cada edifício são condicionados por sua determinação como primeira causa de sua existência, e, além disso, a possibilidade de existência duradoura depende das propriedades físicas do material, e da junção e formação das partes individuais, fica claro uma dupla finalidade [*Zweckmäßigkeit*] – a saber, o cumprimento de uma determinação (conforto) e existência duradoura (solidez) conferem às partes essenciais de todos os edifícios o tamanho e a forma básica.⁵³ (HÜBSCH, 1828, p. 2, tradução nossa).

E conclui essa descrição apontando para o fato de que esses “fatores formativos” [*Gestaltungsmomente*] são objetivos, apesar de não determinar o tamanho e a “forma básica” [*Grundgestalt*] com exatidão, fornecem a direção principal.

Ele continua sua explanação apontando para a constituição do construído, afirmando, após sua definição de estilo como “algo geral”, de que o “agora, o requisito mais geral para todos os tipos de edifícios é o fechamento de um espaço específico”⁵⁴ (HÜBSCH, 1828, p. 4, tradução nossa), fornecendo facilidade de acesso, iluminação e capacidade de prover abrigo ao interior, da mesma forma que o exterior deve proteger contra o clima. Ao apontar esses como os principais requisitos de qualquer edifício, chega à conclusão de que as “partes essenciais” [*wesentliche Theile*] são aquelas que, através de suas combinações, cumprem esse requisito, ou seja: são o teto e seus suportes (pilares e colunas), no qual podem servir também as paredes, além de janelas, portas, telhado e cornijas.

Esse método analítico de se aproximar do problema da construção através das necessidades é muito similar ao descrito anteriormente por Durand. Tanto no que considera os fatores formativos [*Gestaltungsmomente*] quanto no método de dividir a análise dos edifícios em partes, pondo, assim como em Durand, um grande peso na articulação dos elementos. Inclusive o que Hübsch considera como as partes essenciais do edifício se assemelham àquelas postuladas pelo professor da *École*.

A partir desse ponto, contudo, sua definição começa a ganhar uma dimensão mais “histórica”, algo não visto em Durand. Após elencar os *wesentliche Theile*, considera-os como

⁵² No original: “so möchte man seine Wahl kaum durch irgendeinen Grund unterstützen können”

⁵³ No original: “Denn da die Größe und Anlage eines jeden Gebäudes durch seine Bestimmung als der Grundursache seiner Existenz bedingt wird, und da ferner die Möglichkeit seiner dauernden Existenz von der physischen Beschaffenheit des Baumaterials und der hieraus sich ergebenden Zusammenfügung und Gestaltung der einzelnen Theile abhängt, so ist klar: daß eine doppelte Zweckmäßigkeit – nämlich Erfüllung der jedesmaligen Bestimmung (Bequemlichkeit) und dauernde Existenz (Festigkeit) den wesentlichen Theilen eines jeden Gebäudes die Grundgestalt und Größe gibt.”

⁵⁴ No original: “Nun ist die allgemeinste Anforderung an alle verschiedenartigen Gebäude Abschließung eines bestimmten Raumes.”

os “elementos do estilo” por se relacionarem com a tarefa mais geral da arquitetura, e a vinculação com a historicidade desses elementos está no fato de que, para ele:

Na investigação histórica, estes elementos arquitetônicos são, na verdade, gerais, retendo a mesma forma [*Gestalt*] em diferentes casos. Por este motivo, a diferença entre os monumentos de um mesmo povo [*Volk*] e um mesmo período [*Zeit*] reside no número e na multiplicidade de combinações (...) os quais aparecem todos novamente, em diferentes dimensões e graus, e são mais ou menos opulentos, de acordo com a importância de sua determinação.⁵⁵ (HÜBSCH, 1828, p. 4-5, tradução nossa).

Mesmo admitindo a ocorrência de variações locais, o autor insiste que apresentam um caráter comum [*Hauptcharacter*] se comparados aos de outros países [*Volke*].

Nesse sentido, Hübsch (1828) passa a examinar o estilo conforme manifestado no que chama de “formas originais de arquitetura”. Classificando, dessa forma, como “fatores formativos” [*Gestaltungsmomente*] dos elementos essenciais como o clima e o material. O primeiro, por fornecer um aspecto similar às necessidades, direciona as soluções de proteção contra as intempéries. O material, considerando basicamente apenas a pedra, em compensação, afeta as formas principais [*Hauptgestalt*] e as proporções dos vãos e das coberturas. Ou seja, os materiais impactam nas proporções dos elementos arquitetônicos, o que ele passa a chamar de “proporções tecnostáticas”, uma forma de discernir esse tipo de proporção com principais de um edifício, que derivam de seu propósito, relacionadas à proporção entre altura e profundidade dos ambientes internos e do edifício como um todo.⁵⁶

Após cruzar informações relativas ao tipo de material de construção disponível e às formas de se construir coberturas e seus apoios, chega à conclusão de que, “essencialmente, existiria apenas dois estilos originais: ou reto e horizontal; ou com cobertura de pedra em arcos e abóbadas”⁵⁷ (HÜBSCH, 1828, p. 8, tradução nossa). E é a partir do desenvolvimento histórico desses “dois estilos originais” e de suas correspondentes “proporções tecnostáticas” que Hübsch (1828) analisa a história da arquitetura em busca de argumentos que justifiquem a escolha de um estilo, que fosse apropriado para o uso de acordo com as condições e demandas

⁵⁵ No original: “Bei der historischen Untersuchung finden sich diese architectonischen Elemente wirklich als das Allgemeinere in allen verschiedenen Fällen gleiche Gestalt Behauptende vor: so daß der Unterschied zwischen den Denkmahlen eines und desselben Volkes und einer Zeit nur in der ihren verschiedenen Bestimmungen gemäßen mannichfaltigen Zusammenstellung und Anzahl (...) welche alle wieder in verschiedenen Dimensionen und in verschiedenem Grade verziert erscheinen und überhaupt nach der Wichtigkeit ihrer Bestimmung mehr oder weniger opulent gehalten sind.”

⁵⁶ Hübsch busca separar esses elementos, pois, como assinala em uma passagem anterior, o objetivo da investigação não está na forma específica e nas combinações em relação a função de edifícios em particular, “em que consiste principalmente a obra do artista e atesta seu talento” (1828, p. 6, tradução nossa). No original: “worin hauptsächlich das Wirken des Künstlers besteht und worin sich sein Talent beurkundet.”

⁵⁷ No original: “es gäbe wesentlich genommen nur zwei Original-Style – entweder mit horizontaler geradliniger oder mit gewölber bogenförmiger Steinüberdeckung.”

do presente. Ele passa então a analisar os estilos históricos através do desenvolvimento dessas proporções, que chama de “experiência tecnostática”.

Sendo assim, Hübsch (1828) define a construção como uma habilidade manual e, por essa razão, se aperfeiçoa com o tempo. Com o que chama de “cultura crescente”, o autor aponta que as “necessidades” [*Bedürfnisse*], assim como os requisitos de “conforto” [*Bequemlichkeit*] se expandem, e, por conseguinte, as tarefas da arquitetura. Com o tempo, também, os edifícios se tornam mais perfeitos com menos trabalho mecânico. Consegue-se mais solidez com menos massa, ou seja, reduz-se a quantidade de material empregado com o mesmo método de construção, gerando proporções tecnostáticas mais leves. O progresso da experiência tectônica é regular pelo fato de que em um mesmo povo, nenhuma experiência é perdida, mas é lembrada e está permanentemente disponível aos descendentes através dos edifícios que restaram. Ainda assim, é o ritmo do progresso que varia de acordo com a estabilidade da sociedade e dos costumes, citando três exemplos: no Egito, lento; na Grécia de Péricles, avanços rápidos por ser uma sociedade livre; crescendo a partir dos romanos até atingir o auge no medievo.

Bötticher (1846), conforme já apresentado, parte da discussão já aparentemente consolidada entre o antigo e o medieval, que correspondem aos dois “estilos originais” visualizados por Hübsch (1828). Porém, direciona sua crítica ao fato de que, em seu ponto de vista, o debate fica apenas no “esquema das formas-arte [*Kunstformen*]”, sendo estes considerados como o princípio de um estilo, desconsiderando o princípio estrutural. Algo que não corresponde à verdade, pois é essa, justamente, a discussão que, como vimos, Hübsch tenta emplacar. Inclusive, o ponto mais abordado por Hübsch (1828), a saber, o sistema de apoios e cobertura, é o mesmo que Bötticher (1846) considerou fundamental. Em suas palavras:

a essência de todo estilo [*Bauweise*] em particular é expressa no sistema segundo o qual a cobertura de um espaço é articulada em membros ou unidades estruturais unidas espacialmente, (...) [e que], é em todas os estilos [*Bauweisen*] o elemento que causa o sistema, assim como a configuração dos suportes estruturais, o arranjo e a organização das paredes pela qual o espaço é fechado, e finalmente as formas-arte [*Kunstformen*] de todas as partes relacionadas a ela. Assim, o princípio estrutural de todo estilo [*Bauweise*] é mostrado na cobertura e constitui-se no critério pelo qual deve ser julgado.⁵⁸ (BÖTTICHER, 1846, p. 116, tradução nossa).

⁵⁸ No original: “Das Wesen jeder eigenthümlichen Bauweise spricht sich in dem Systeme aus nach welchem die Raumdeckung in Glieder oder statisch wirkende Körpereinheiten gegliedert und räumlich gefügt ist. (...) sie ist in allen Bauweisen das Moment welches das System so wie den statischen Formenschnitt der Stützen, die besondere Anordnung und Gliederung der raumumfassenden Wände hervorruft, sie bedingt endlich die Kunstformen aller dieser auf sie bezüglichen Theile. In der Dekke zeigt sich mithin das statische Prinzip jeder Bauweise, es ist in ihr das bauliche Kriterium derselben geborgen.”

É possível ver tanto em Hübsch (1828) quanto em Bötticher (1846) uma aproximação maior com os aspectos técnicos da arquitetura. Mesmo assim, conforme já justificado por nós, ao se tratar de arquitetura, essa afiliação não pode ser vista de maneira tão restrita. Apesar das ideias claramente apontarem para fatores construtivos, é possível perceber também uma relação com o que pode ser conferido historicamente nos edifícios que restaram: em Hübsch (1828), através da experiência tecnostática; e, em Bötticher (1846), através das formas-arte. Mesmo estes sendo os argumentos de base para defender as “tarefas” da arquitetura, cada um utilizará destes argumentos para interpretar os estilos do passado, conforme veremos mais adiante. Porém, da mesma forma, é notável que a vinculação que a arquitetura deve possuir com o contexto externo, para esses autores, está atrelada mais aos aspectos construtivos. Os outros dois autores analisados, Rosenthal (1844) e Wolff (1845), vão partir de outras premissas para delimitarem as “tarefas” da arquitetura.

Rosenthal (1844) começa a discorrer a respeito das tarefas da arquitetura partindo de pressupostos “históricos”, ao afirmar que: “a história ensina que somente os povos [*Völker*] que se permitiram fazer algo verdadeiramente eficiente foram os que, além de preencher as leis gerais da beleza, souberam soprar em suas obras seu espírito [*Geist*] peculiar.”⁵⁹ (ROSENTHAL, 1845, p. 23, tradução nossa). A partir disso, qualifica esta como a essência da arquitetura, apesar de reconhecer que sua tarefa também depende das maneiras, costumes, clima e material, mas principalmente que ela surge da vida e da essência interior dos povos [*Volks*]. Para Rosenthal (1844, p. 23, tradução nossa), as obras de arquitetura, “portanto, carregarão mais claramente o aspecto do caráter do povo [*Character des Volks*], período [*Zeit*] e do território [*Landes*] que as outras artes, que escolhem frequentemente representar [*Darstellung*] bem temas estrangeiros.”⁶⁰ Sua definição sobre a tarefa da arquitetura é praticamente idêntica a sua definição de “estilo” (seção 2.2), o que pode ser levado a pensar que, para Rosenthal (1844), a tarefa da arquitetura seria, então, expressar o estilo.

Para ele, a relação entre a obra de arquitetura e o que chama de “espírito nacional” é a mais clara entre os autores pesquisados, pois “certamente, todo artista é afetado pelo espírito nacional, sua obra, além do caráter requerido pelo tema, também inconscientemente expressa

⁵⁹ No original: “Die Geschichte lehrt, daß nur diejenigen Völker wahrhaft Tüchtiges geleistet haben, welche neben der Erfüllung der allgemeinen Schönheitsgesetze ihren Werken den ihnen eigenthümlichen Geist einzuhauchen wußten.”

⁶⁰ No original: “ihre Werke werden daher das Gepräge vom Charakter des Volks, der Zeit und des Landes deutlicher tragen, als die Werke an derer Künste, die oft fremdartige Gegenstände gut Darstellung wählen.”

o mesmo espírito”⁶¹ (ROSENTHAL, 1844, p. 23, tradução nossa). Com isso, sua intenção ao levantar a questão sobre qual estilo deve ser utilizado fica aparente, pois

A arte, sem um estilo nacional [*Nationalbaustyl*] bem determinado, não pode nem capturar o caráter [*Charakter*] do seu edifício, nem claramente transmitir sua determinação; falta, portanto, um elemento essencial da beleza: expressão correta, ou Verdade [*Wahrheit*].⁶² (ROSENTHAL, 1844, p. 23, tradução nossa).

Rosenthal (1844, p. 23, tradução nossa) considera que apenas um estilo pode ser apropriado, porque só ele pode direcionar a beleza arquitetônica, “pois só pode haver uma direção cultural que guie à perfeição infinita [*unendlichen Vollkommenheit*] sem desvios!”⁶³. Essa noção de “perfeição infinita” passa a ser, então, a base e o critério de julgamento da análise dos diversos estilos históricos que o autor realiza em seguida, buscando elementos formais que evoquem este tipo de sensação.

As mesmas capacidade evocativas da arquitetura são também o foco das definições de Wolff (1845). Seu ponto de vista, contudo, não é a partir da noção de “perfeição infinita” observada em Rosenthal (1844), mas de “universal”. Esta universalidade proposta pelo autor, surge a partir de verdade e regras básicas “baseadas nas leis imutáveis da visão e nas reivindicações eternamente iguais de um sentimento estético sólido, sem limitar a liberdade artística.”⁶⁴ (WOLFF, 1845, p. 255, tradução nossa). O autor estabelece que seu objetivo é tratar da natureza artística da arquitetura, criticando os antigos tratados por lidarem apenas com duração, conforto e economia, o que toca apenas nos aspectos artesanais, não se relacionando com arte, e de forma alguma com a ideia de arquitetura. Ou seja, o que interessa a Wolff (1845) é o sentido artístico da arquitetura, considerado como o aspecto mais importante. Por este motivo busca esclarecer a dimensão estética da arquitetura e seu papel no aperfeiçoamento e na evolução da “raça humana”.

Nesse sentido, apreender o espírito herdado da natureza é o mesmo que apreender a perfeição, sendo esse um dos deveres impostos ao homem: ao obedecer, ele faz jus em ser a única criatura dotada de um espírito divino. Além disso, ao explorar e pesquisar mais claramente, consegue reconhecer a coerência espiritual interna de todas as coisas, e

⁶¹ No original: “Zwar wird jeder Künstler vom Geiste seines Volkes ergriffen sein, und seinen Werken neben dem Charakter, den der Gegenstand erfordert, den Stempel desselben unwillkürlich aufdrücken.”

⁶² No original: “die Kunst kann ohne bestimmten Nationalbaustyl auch den Charakter nicht genau treffen, die Bestimmung des Gebäudes nicht scharf ausdrücken; es fehlt ihr mithin ein sehr wesentliches Element des Schönen, der richtige Ausdruck, die Wahrheit.”

⁶³ No original: “wie es nur Eine Culturrichtung geben kann, welche der unendlichen Vollkommenheit ohne Umwege zuführt!”

⁶⁴ No original: “beruhend auf den unveränderlichen Gesetzen des Sehens und auf den ewig gleichen Ansprüchen des gesunden ästhetischen Gefühls die künstlerische Freiheit zwar nicht beschränken.”

representar esta coerência é um impulso que apenas poucos dotados teriam a capacidade, não apenas para si mesmo, mas para levar outros a um entendimento das “verdades eternas”.

Estes “poucos dotados” do qual fala são, em grande parte, os artistas talentosos, que devem

Nesse sentido, deve apreender o infinitamente e harmonioso nas formas corporais visíveis da natureza e reproduzi-lo externamente na forma. A tarefa suprema das artes plásticas, portanto, são as verdades internas mais profundas, as leis eternas da forma geral, das quais a natureza sempre gerou suas belas criações e continua a fazê-lo.⁶⁵ (WOLFF, 1845, p. 256, tradução nossa).

Estas verdades e leis devem ser visíveis e inteligíveis em suas obras, junto à suprema expressão espiritual. Em seu ponto de vista, é na arquitetura que esses requisitos seriam mostrados de maneira mais simples e clara, formando uma harmonia básica, que é o fundamento de todas as artes. Sem essa harmonia básica, que Wolff (1845) chama de “qualidade arquitetônica”, não seria possível formar um todo orgânico. Assim se apresenta os pontos principais sobre a alta reputação da arquitetura, que,

Não é servir apenas aos propósitos externos da vida, mas também despertar e fortalecer a elevação da mente, o senso de medida e lei em geral, e assim formar a base de toda a produção de arte (...) [preenchendo] assim, sua mais elevada tarefa, o refinamento do espírito humano por meio dos sentidos.⁶⁶ (WOLFF, 1845, p. 256-257, tradução nossa).

Depreende-se disso que Wolff (1845) aponta para uma vinculação com a totalidade externa diferente da de Rosenthal (1844). Enquanto o último considera aspectos das populações nesse sentido, ligando muitas vezes sua definição à noção de *Volk*, principalmente ao *Character des Volks*, Wolff (1845) parte para uma ideia de vinculação mais ligada a características universais da raça humana, como “apreensão da natureza” e de elevação da alma através da harmonia e dos sentidos. Isso fica evidente nas páginas posteriores, nas quais indica como princípios básicos da arquitetura a “simetria” e as “proporções”. A primeira, por satisfazer nosso senso inato de equilíbrio, e a segunda, desde que não sejam o que classificou como “complicadas”, segue o sentido inato do homem de exatidão. Ao fazer isso, ataca principalmente o que aponta como beleza pitoresca pelo fato de negar “o sentido de ordem no homem, que se esforça por fazer de sua obra, como os modelos orgânicos mais elevados e ordenados simetricamente, se destacar de maneira sincera e digna como um todo pensado,

⁶⁵ No original: “es soll in diesem Sinne das unendlich Harmonische und Sinnige in den sichtbaren, körperlichen Naturgestaltungen erfassen und äußerlich in der Form wieder geben. Die höchste Aufgabe der bildenden Kunst ist hiernach also, die tiefsten inneren Wahrheiten, die ewigen Gesetze der allgemeinen Form, nach welchen die Natur bei ihren schönen Hervorbringungen von jeher verfahren ist und noch fortwährend verfährt.”

⁶⁶ No original: “sie soll nicht allein den äußeren Zwecken des Lebens dienen, sondern auch die Erhebung des Gemüthes, den Sinn für Maß und Gesetz im Allgemeinen erwecken und kräftigen und somit für alle Hervorbringungen der Kunst die Grundlage bilden. (...) somit auch ihre höchste Aufgabe, die Veredlung des menschlichen Geistes durch das Medium der Sinne.”

suscitando a sensação de bem-estar” ⁶⁷ (WOLFF, 1845, p. 258, tradução nossa). Mesmo fazendo uso de aspectos formais e compositivos, ao contrário de Hübsch (1828) e Bötticher (1846), é a capacidade evocativa, e não apenas sua configuração por critérios econômicos ou estruturais, que é privilegiada em sua análise.

A disparidade de considerações a respeito dos “usos” e das “tarefas” da arquitetura entre as fontes, que acabamos de mostrar, apresenta diversas maneiras de pensar a arquitetura no início do século XIX. Esse modo de pensar de como a arquitetura deve responder a uma nova totalidade externa, que se apresenta diante de todos, será fundida com o que vimos no capítulo anterior a respeito dos “fundamentos do debate”. Ou seja, há o conflito entre dois posicionamentos a respeito da arquitetura. Se por um lado ela deve responder a uma necessidade prática, que não são mais as mesmas da tradição, por outro lado ela deve transparecer uma “identidade” com a qual se presume deve também estar afiliada. A tensão entre esses dois polos, algo possível no século XIX, aponta para os “estilos” como um local para onde convergeria não apenas as ideias de passado e da relação com a tradição, ou o “campo de experiência”, mas também os anseios de identidade e de possibilidades de futuro, ou o “horizonte de expectativa”. Eis aí o tema do próximo capítulo.

⁶⁷ No original: “den ordnenden Geist des Menschen, der darnach strebt sein Werk, gleich den höher organischen, symmetrisch geordneten Vorbildern, sich ernst und würdig als ein überdachtes Ganze, den Sinn für Wohlordnung erweckend.” Uma consideração sobre o orgânico muito similar a vista em August Schlegel (seção 4.2.1.2).

5 ESTILOS HISTÓRICOS

A partir de quais povos [*Völker*] antes de nós se originou a arquitetura? Onde encontramos seu berço? Como foi seu progresso gradual? Quando e quais foram as causas de sua degeneração e, finalmente, seu declínio? Qual era sua condição durante os séculos sombrios da Idade Média? Quando, por quais razões, e através de quem começou a ressurreição da nova arte? E, como ela tem sido praticada desde então até os nossos dias?

- Alois Hirt, 1809.

O conjunto de perguntas levantadas por Alois Hirt (1759-1837) em “*Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*” (Arquitetura de acordo com os Princípios dos Antigos), de 1809, refletem preocupações relacionadas à arquitetura que vão permear o discurso sobre o estilo na primeira metade do século XIX.⁶⁸ Os questionamentos apontam para a necessária relação que a arquitetura deveria manter com sua tradição ao longo do tempo. A resposta formulada pelo autor, no entanto, não é nova. Para ele, os edifícios gregos (e em segundo lugar os romanos) são a fonte definitiva de conhecimento arquitetônico, como pensavam muitos de seus contemporâneos.

Central ao argumento de Hirt, assim como o de Weinbrenner, estava o fato de que arquitetura refere-se a ideais de beleza e forma estabelecidos *a priori*, e que estes eram independentes do mundo material (BERGDOLL, 1983). Há nessa linha de argumentação uma visão da *techné* subordinada a *poiesis*. Para os dois autores, assim como para Winckelmann, havia a rejeição da noção de que a arquitetura era uma imitação da natureza e da “cabana primitiva” de Laugier. Na visão de Hirt, a arquitetura era compreendida por formas abstratas, sendo seu desenvolvimento um processo de imitação das próprias formas puras da arquitetura, dentro de sua autonomia. Por tal motivo, defendia que o templo feito em madeira era uma forma básica da arquitetura que representava o sistema de pórticos (dois apoios verticais sustentando uma barra horizontal) com perfeição, antes que fosse executado em um material mais resistente, o mármore. Além disso, ele reivindicava que todos os elementos decorativos, que alcançaram sua perfeição no dórico, descendiam de detalhes construtivos em madeira. Assim sendo, os elementos decorativos do clássico fazem referência à um ideal eterno de beleza, e se constituem em testemunho dos avanços da arquitetura (SCHWARZER, 1995).

Os argumentos de Hirt não são novos dentro do que já fora abordado anteriormente no âmbito dessa pesquisa, mas parecem sintetizar boa parte dos pontos levantados no capítulo

⁶⁸ A influência de Hirt, e de seu livro, foi importante no início do século XIX. O autor foi amigo de Goehte e professor na *Bauakademie*, sendo inclusive professor de Schinkel. Seu livro e suas ideias foram utilizados como base do livro mais consultado em língua alemã sobre arquitetura, “*Architektonisches Lehrbuch*” de Friedrich Weinbrenner, que viria a ser professor de Heinrich Hübsch. Além disso, o parte que trata de arquitetura nas lições de estética de Hegel faz diversas referências a obra de Hirt.

anterior. Da mesma forma, a justificativa da arquitetura grega tinha que ser “racional”, estabelecida através de regras e princípios e, para Hirt, estas estavam baseadas na universalidade das formas através da abstração e arranjo de seus componentes. Algo refletido tanto na decoração quanto nas ordens arquitetônicas gregas, considerada sua essência formal. Além disso, as noções de Hirt são baseadas em uma visão histórica linear e unidirecional, que atesta que as construções em pedra descendem diretamente das realizadas em madeira.

A apresentação da teoria desenvolvida por Hirt nos serve por se constituir em um *topoi* do discurso arquitetônico no início do século XIX nos estados germânicos, seu ponto de vista influenciou de Goethe a Hegel (BERGDOLL, 1983). Mas é a contestação à obra de Hirt que vai compor o primeiro ataque direto a validade do estilo arquitetônico grego para uso contemporâneo. A refutação sistemática das justificativas de Hirt será elaborada por Heinrich Hübsch.

As considerações a respeito dos usos e das tarefas da arquitetura realizado por Hübsch foram elencadas no capítulo anterior, em sua obra que faz parte do corpo documental desta pesquisa. Contudo, muito dos argumentos apresentados foram esboçados anteriormente em sua obra “Über griechische Architektur” (Sobre a Arquitetura Grega), de 1822. O texto foi dedicado a refutar sistematicamente o corpo teórico desenvolvido por Hirt, e apoiado por seu ex-professor Weinbrenner.⁶⁹

O ponto principal levantado por Hübsch era contrário à crença de que o clássico se constitui como uma linguagem arquitetônica universal por sua natureza perfeita. Por tal motivo, seu objetivo é analisar criticamente o modelo histórico aceito, e reconstruir os princípios de forma que pudesse acomodar a variedade e as mudanças verificadas, inclusive, nos modelos históricos. Hübsch, no entanto, não rejeita a arquitetura grega, mas a reinterpreta. Ele defende que a relação da arquitetura contemporânea com os paradigmas históricos deve ser analisada a partir de premissas diferentes. Assim sendo, posiciona a arquitetura grega como um produto do seu próprio tempo, da “interação das leis universais dos materiais e da construção com as demandas particulares das estruturas climáticas e socioeconômicas” (BERGDOLL, 1983, p. 5, tradução nossa).

A tarefa levada a cabo por Hübsch é demonstrar que o desenvolvimento de formas da arquitetura grega foi determinado de acordo com as propriedades dos materiais e o refinamento das técnicas estruturais, e que esse “todo” foi ajustado através de demandas

⁶⁹ Em resposta a Hübsch, Hirt publica uma resposta: “Vertheidigung der Griechen Architectur gegen H. Hübsch” (Defesa da Arquitetura Grega contra H. Hübsch), algo que seria posteriormente rebatido por Hübsch, na segunda edição de “Über griechische Architektur” de 1824, com um texto no apêndice da publicação chamado “Vertheidigung der Griechen Architectur gegen A. Hirt” (Defesa da Arquitetura Grega contra A. Hirt).

específicas do clima, da sociedade e da economia. Ou seja, seu objetivo é reconstruir a arquitetura grega através de princípios funcionais, os quais sempre foram seguidos, ao contrário do que se defendia a respeito de regras clássicas.

Seus argumentos para refutar os de Hirt partem da ideia que os próprios gregos não desenvolveram nenhum tipo de cânone de proporção. A coluna era apenas um elemento estrutural, dimensionado de acordo com o material e suas respectivas leis estáticas de construção, com os devidos ajustes realizado para acomodar as necessidades práticas do edifício. De forma semelhante, os ornamentos fazem referência apenas a elementos de seu próprio tempo, sejam eles culturais ou naturais.

Nesse sentido, Hübsch estava um passo adiante de Hirt e Weinbrenner. Diferentemente dos dois últimos, que conheceram os edifícios gregos pessoalmente apenas pelas releituras dos romanos, ou através dos resquícios das colônias gregas na Península Itálica, Hübsch realizou uma viagem a Grécia entre 1817-1820, e foi esta viagem que o fez pensar nas diferenças de execução das ordens de acordo com necessidades específicas do local de aplicação. Por tal motivo, advoga que a arquitetura deve ser vista como um processo de desenvolvimento, um sistema dinâmico e não um ideal estático.

A principal diferença entre Hirt e Hübsch pode ser pensada também através da visão histórica de cada um. Enquanto Hirt pensa nela como um modelo formal, Hübsch a considera como um processo paradigmático. Hübsch era contrário ao ponto de vista que dizia que a arquitetura ia sendo passada de um povo ao outro, através da imitação dos antigos. Ele acreditava que a arquitetura se desenvolveu independentemente em diferentes locais, de acordo com as demandas particulares originadas do clima, religião, materiais e necessidades. Por tal motivo, edifícios de madeira e pedra podem se desenvolver ao mesmo tempo e não sendo um consequência do outro.

Isso é o que faz Hübsch atacar o argumento da tradução do edifício de madeira para pedra de Hirt. Em suas observações, percebeu que locais que tinham quantidade suficiente tanto de madeira quanto de pedra, métodos misturados predominavam. E que se fosse por esse motivo, as colunas egípcias nunca teriam a fisionomia existente, pois há falta de florestas e madeira no local.

A consequência dos pontos de vista publicados por Hübsch é que não houve mais teóricos que ousaram argumentar uma defesa do estilo grego que fosse independente das descrições históricas. Após Hirt, e talvez por causa dos argumentos de Hübsch, os defensores do grego precisavam respaldar sua escolha através de princípios funcionais e estruturais, com a inclusão de sua relevância para o presente (SCHWARZER, 1995).

A oposição de Hübsch ao texto de Hirt, conforme pontuamos no início deste capítulo, são baseados em fatores “funcionais” ou ligados a *techné*. Schwarzer (1995), contudo, aponta para outra possível interpretação. Em Hirt, o discurso sobre o uso dos cânones dos antigos não era o único ponto importante, mas também a afiliação com a Grécia, que poderia levar a uma cultura arquitetônica sólida – seu texto é contemporâneo às discussões de Humboldt vistas na seção 3.2.2. Da mesma forma, o autor pontua que a oposição de Hübsch pode ser considerada uma contraposição à hegemonia prussiana sobre os estados germânicos, em particular contra a sua Renânia natal. A partir disso, é possível ver uma outra dimensão do debate, agora atrelado a *poiesis*, no sentido que os aspectos fisionômicos de determinada obra podem evocar também afiliações de identidade nacional.

Importante mencionar que na primeira obra de Hübsch, sobre a qual estamos tratando neste capítulo, não há defesa de um estilo em particular. A partir de argumentos parecidos com os de Friedrich Schlegel (1823), o objetivo dele é comprovar apenas que o estilo grego teve sua importância apenas na Grécia, e imitá-lo em outro local, sob outras condicionantes, seria um erro. A comprovação fornecida por Hübsch foi baseada em uma visão de arquitetura similar a de Durand (2000), a qual vimos anteriormente (seção 4.2.1.1). O sentimento de inadequação, porém, pode ser visto também em Hirt, afinal, porque ele dedicaria um livro para reiterar os cânones da arquitetura dos antigos se estes são universais?

A percepção de Hübsch, em 1822, quanto a inadequação às necessidades presentes do uso dos estilos antigos, até então cancelado pelas aristocracias e as academias de arte e arquitetura, é o que o faz se questionar, seis anos depois “In welchem Style sollen wir bauen?” (em qual estilo devemos construir?), título da obra que faz parte do corpo documental analisado nesta pesquisa. O título do livro reflete o apelo por direcionamento para a arquitetura frente a arbitrariedade de estilos que estava sendo utilizada até então. A questão levantada por Hübsch reflete duas grandes preocupações da primeira metade do século XIX nos estados germânicos: (i) em qual medida as necessidades técnico-construtivas do presente podem ser resolvidas pelas formas edificadas do passado? (ii) sob quais meios racionais as formas edificadas do passado podem se tornar fontes de diferentes significados contemporâneos? Os dois questionamentos referem-se também, ao que foi alertado sobre a diluição entre *techné* (i) e *poiesis* (ii), aventada no capítulo anterior. Podemos adicionar ainda sobre o segundo ponto que os significados de afiliação nacional vistos no capítulo 3.

Dito isso, o objetivo deste capítulo é determinar o entrecruzamento dos aspectos de *techné* e *poiesis* que levam a escolha de um estilo histórico em arquitetura nos estados germânicos entre 1828 e 1846. Para tal, o presente capítulo se desenvolve em três partes. A

primeira busca caracterizar como o estilo se configura o ponto de convergência entre ideias de passado e futuro, e como pode ser dividido para melhor se acomodar a uma totalidade externa nova, diferente da original. A segunda parte explora o corpo documental primário, elencando os argumentos que estabelecem os critérios de escolha e preferência das fontes. E, por fim, buscamos especificar a escolha de cada um dos autores das fontes por um estilo em específico, sendo este já existente, ou que deve ainda ser desenvolvido.

5.1 ESTILO E OS “ESTILEMAS”: TENSÃO ENTRE PASSADO E FUTURO

Na década de 1840, Wolff (1845) fez uma série de indagações sobre a arquitetura no tempo em que vivia:

Até que ponto a originalidade foi buscada e alcançada em nosso tempo? Para qual estilo [*Baustil*] somos direcionados por caráter [*Charakter*], circunstâncias históricas, vocação, e meios dos nossos dias? Que tipo de originalidade podemos esperar encontrar da arquitetura atual?⁷⁰ (WOLFF, 1845, p. 260, tradução nossa).

A série de perguntas realizadas por Wolff (1845) são muito similares àquelas de Hirt no início do século, e transcritas na epígrafe deste capítulo. Mais de trinta anos depois, a permanência dos questionamentos demonstram o peso das tradições e do passado em relação aos avanços técnicos que a arquitetura estava experienciando no período.

Schwarzer (1995) aponta para uma direção similar ao analisar as forças que constroem o arquiteto no momento da concepção, apontando que o peso da tradição ainda era aparente na teoria arquitetônica alemã. Portanto,

Eles estavam presos entre seus desejos de construir novas formas de identidade considerando as concepções modernas, e uma tradição da disciplina que continuamente os lembrava da importância dos ideais pré-modernos. A harmonização das identidades pré-modernas e modernas na arquitetura seria uma das grandes fontes de conflito durante o século XIX. (SCHWARZER, 1995, p. 08, tradução nossa).

Sendo assim, pressionados pelo passado e pelo futuro, “estilo” se tornou o meio a partir do qual essas duas temporalidades poderiam ser articuladas. Com isso, os estilos históricos ganham importância por representar aspectos positivos do passado, que ainda não sofreram a influência da moda. Para Vesely (1985, p. 28, tradução nossa), “o novo significado de estilo reflete um deslocamento da tradição (...) para uma ideia humana, que é imanente e inventada como um conceito abstrato.” Ou seja, “estilo” não deveria ser apenas uma ideia humana arbitrária, mas deveria refletir a força que a tradição já teve e, da mesma forma,

⁷⁰ No original: “In wiefern ist in unserm Zeitalter Originalität erstrebt und erreicht worden? auf welchen Baustil werden wir durch den Charakter, die geschichtlich gegebenen Zustände, den Beruf und die Mittel unserer Tage hingewiesen; welche Art der Originalität dürfen wir also von der heutigen Architektur erwarten?”

fornecer princípios para futuros desenvolvimentos. E satisfazer ambas as condições foi se tornando cada vez mais difícil como o novo sentido de história que emergiu no período, definido por Vesely como “historicismo”, e continua ao afirmar que

Para historicistas, história é um campo de eventos e épocas únicos, não mais relacionados pela continuidade de princípios ou ideias, mas apenas pela continuidade de mudança. Cada época é vista como tendo seu caráter individual ou estilo. O crescimento do historicismo foi estimulado por um desejo de autonomia, julgamento independente e uma abordagem crítica ao passado. A referência era uma visão de futuro como realização de uma perfeição perdida. Em um sentido mais geral, historicismo pertence a tradição do conflito entre Antigos e Modernos. Historicismo em arquitetura era um objetivo teórico preocupado com o presente e o futuro ao invés do passado. (VASELY, 1985, p. 29, tradução nossa)

O resultado desse aparente “conflito” foi a grande quantidade de teóricos no período que alegavam uma busca incessante por “bases confiáveis”, quando muitos ignoravam os avanços técnicos realizados durante o século XIX, sendo, em muitos casos, contrário a eles. Para Schwarzer (1995, p. 37, tradução nossa), “os estilos foram uma expressão de um dos impulsos mais característicos da modernidade: o desejo de afiliar a concepção moderna do individual com o significado mais elevado de unidade e ordem cultural.” Partindo de um outro ponto de vista, os estilos históricos podem ser percebidos, também, como um meio de se articular as incertezas do presente com um passado que parecia transparecer uma coesão desejada, ou seja, “a maioria dos teóricos da arquitetura procuravam construir pontes de uma realidade histórica para a contemporânea.” (SCHWARZER, 1995, p. 37, tradução nossa). As teorias elaboradas para fundamentar as “regras objetivas” (Wolff), “princípios confiáveis” (Hübsch) ou o “caminho correto” (Rosenthal) tinham, porém, um problema operacional.

As exposições do conceito de “estilo” apresentadas pelas fontes, sobre as quais discorreremos na seção 2.2, convergem para um significado muito semelhante a respeito de sua definição. Lembramos que, assim como a base documental primária desta pesquisa, a secundária aponta para a mesma interpretação. Considerando essas definições, é possível estabelecer que todas fazem referência ao “estilo” como a expressão do caráter de um povo em um período de tempo, que determina a forma a partir da qual os artefatos artísticos, e em nosso caso, arquitetônico, é modelado. Assim sendo, as definições de estilo fazem referência a um “totalidade”, sentida como fechada, que corresponde aos adjetivos referentes aos povos e períodos temporais: grego, romano, bizantino, gótico etc. Da mesma forma, como cada “estilo” descende de uma “totalidade” externa, ele mesmo se constitui em uma “totalidade”. A definição de Hübsch (1828) ilustra bem essa ideia quando afirma que, por exemplo: a “civilização grega” (totalidade externa) produz o “estilo grego” (totalidade interna fruto da

externa), e por conseguinte, todas as “civilizações” ou “culturas”, produzem um “estilo” atrelada a primeira, mas também com certo grau de autonomia.

Por tal motivo, lidamos aqui com duas “totalidades”: uma interna ao próprio estilo, que corresponde às suas características técnico-construtivas (*techné*) e evocativas (*poiesis*); e a segunda, externa, que é a totalidade exterior espaço-temporal na qual o estilo é apenas um dos elementos formativos, e por tal motivo devem estar relacionadas. Se um estilo histórico constitui, conforme será visto nas fontes, uma totalidade interna, esta deve ser respeitada em sua proposta de uso em uma totalidade externa que não é mais igual à original,⁷¹ então, como e qual estilo histórico pode ser usado em um tempo-povo que não é mais o mesmo, ou seja, uma totalidade externa que não é mais a original? Para dar conta dessa resposta, os pontos levantados por Ugo (2005) na seção 2.1.2 nos apresentam elementos possíveis de interpretação.

Conforme visto anteriormente, Ugo (2005) parte da ideia de que há uma ligação entre “estilo” e “construído”. Enquanto este gera normas estilísticas, aquele deve ser legitimado através da autoridade de um modelo efetivamente construído. Dentro de seu pensamento há outro aspecto importante: ao definir “estilo” como “acolhedor”, afirma que esse permite “descartes” para melhor acomodação do construído. Então, até que ponto os “descartes” ou “adições” podem ser realizadas para não descaracterizar a essência de um “estilo”? Essas adaptações necessárias e possíveis para que o estilo tecesse vínculos com uma nova totalidade externa que parece ser a chave da resposta sobre qual estilo deve ser utilizado. Deve ser incluído nessa resposta, também, as possibilidades de aperfeiçoamento posterior, dentro da noção de desenvolvimento [*Entwicklung*].

O que se percebe então nas fontes é a “quebra” da totalidade interna dos estilos, gerando, por consequência, divisão a respeito de quais seriam os “princípios verdadeiros” de cada estilo: um que leve em conta os aspectos técnico-construtivos, originados da *techné*; e outro que enaltece as capacidades expressivas e evocativas do objeto construído, originados da *poiesis*. A ambivalência da divisão entre *techné* e *poiesis*, porém, não pode ser vista de maneira tão segregada em arquitetura. Por ser uma disciplina que, inevitavelmente, deve articular os dois elementos, não se pode dizer que sejam conceitos antitéticos, mas sim assimétricos.

⁷¹ Esse é o ponto que foi criticado tanto por Hübsch, em seu embate com Hirt, quanto por Friedrich Schlegel (1823) na seção 3.2.1, e forma o principal ponto que vimos no diagnóstico elaborado pelas fontes (seção 4.4.1) e por Schinkel (seção 4.3) quanto ao estado presente da arquitetura, comentários esses que giravam em torno da “arbitrariedade”.

Por tal motivo, decidimos mudar a nomenclatura para melhor encaixar em nosso objeto central de estudo, o conceito de estilo. Como cada um desses aspectos fazem referência à um padrão histórico recorrente, indicando traços centrais de cada estilo, resolvemos caracterizá-los pelo neologismo “estilemas”. Dessa forma, cada estilo é hierarquizado pelas fontes através de seus estilemas que melhor estabeleçam vínculos com uma nova totalidade externa, sendo os estilemas então técnico-construtivos ou evocativos.

Em cada estilo, os dois estilemas funcionam juntos, como duas faces de uma mesma moeda, por se referirem ao mesmo objeto construído, sendo então impossível dissociá-los. A interpretação de cada estilo histórico realizado pelas fontes giram em torno de um sistema de hierarquização entre eles. Mas, como o estilo se configura em uma totalidade interna, a escolha e aceitação de um estilo por causa de um estilema, enseja a utilização do outro. Mesmo assim, as legitimações podem ser feitas a partir da comparação com a de outros estilos históricos mais consagrados, buscando assim uma ratificação dos argumentos.

Contudo, é impossível saber se as considerações são realizadas *a priori*, e, por consequência, buscam uma justificativa nos diversos estilos históricos como único possível para suprir as necessidades presentes ou se foi mesmo a análise aprofundada de cada estilo histórico e seus usos que propiciaram sua defesa. Independente do sentido do vetor de análise, as interpretações dos estilemas são lidos a partir do que os autores defenderam como “usos e tarefas da arquitetura”, mostrados no capítulo anterior.

Ou seja, a hierarquização dos estilemas mais importantes, se os evocativos ou os técnico-construtivos, são realizados através das lentes de como a arquitetura deve responder a nova totalidade externa que se apresenta radicalmente diferente da originária de cada estilo.

5.2 INTERPRETAÇÃO DOS ESTILOS HISTÓRICOS

As formulação sobre os usos e as tarefas da arquitetura no corpo documental pesquisado foram apresentados no capítulo anterior. São essas definições que direcionaram as interpretações a respeito dos estilos históricos e dos respectivos estilemas. Sua hierarquização, se técnico-construtivos ou evocativos, leva à interpretação do “princípio fundamental” de cada um dos estilos históricos, e sua capacidade de tecer vínculos com uma nova totalidade, sendo julgado então como passível, ou não, de uso.

Em resumo, Hübsch (1828) considera como elemento mais importante o sistema de apoios de cobertura e seu desenvolvimento histórico através da noção de “experiência tecnostática”, algo muito próximo de Bötticher (1846), que também faz uso do sistema de

cobertura como ponto principal de análise, mas reforçando as características do material a ser utilizado e das forças correspondentes com as quais tem que lidar. Tanto Wolff (1845) quanto Rosenthal (1844) têm uma abordagem que prioriza as características evocativas da arquitetura. O primeiro com a ideia do papel dos sentidos nessa leitura, principalmente a visão, e o senso inato no homem por equilíbrio, que pode ser referenciado nas obras através da simetria e proporção. Enquanto isso, Rosenthal (1844) combate justamente essa ideia dos sentidos, ao dizer que esta evocação deve ser voltada à infinitude, algo não captável pelos sentidos.

Como veremos a seguir, os estilemas de cada um dos estilos históricos descritos pelos autores não são divergentes, mesmo com visões de arquitetura aparentemente contrastantes. O que muda é o estabelecimento de qual dos estilemas reflete com maior precisão determinado estilo e como este pode ser, ou não, acomodado para tecer vínculos no uso contemporâneo. Para chegar a esse juízo, cada autor faz uma síntese da história da arquitetura, o que estamos chamando desde o início da pesquisa de “pequenas histórias da arquitetura”. É através dessa breve retomada de todos os estilos históricos, julgados como pertinentes, que cada um elenca os respectivos estilemas, avaliando suas possibilidades.

Partamos agora, então, para a meta-análise dos estilos históricos, de acordo com o corpo documental primário. O objetivo é resgatar os padrões recorrentes que definem os estilos, e como nossa hipótese, esses padrões são analisados a partir de duas correntes principais de interpretação, uma ligada aos estilemas técnico-construtivos, e outro, aos estilemas evocativos. Para ficar inteligível nossa proposta, resolvemos fazer a seguinte divisão: os estilos históricos serão analisados dentro dos parâmetros cronológico-espaciais estabelecido pelos autores. E que corresponde ao adjetivo agregado ao conceito “estilo” e que qualifica o recorte espaço-temporal.

Nesse sentido, o “estilo antigo”, engloba tanto o estilo grego quanto o romano, e serão vistos em conjunto. Isso decorre do fato de que o último foi percebido como uma “degeneração” do primeiro. Em muitos casos, o Renascimento será abarcado dentro desta mesma vertente, assim como postulavam os autores – essa aglutinação fica mais evidente ao trabalharmos as fontes na sequência. Sob o nome “estilo medieval” será abarcado a arquitetura pós-cristianização dos romanos, assim como trazido pelos autores, até o gótico, que muitos chamam de estilo germânico. Os outros estilos históricos que são citados nas fontes aparecem apenas de maneira superficial, como forma de ressaltar uma ideia ou fazer um contraponto, não gerando um *corpus* extenso para análise. Por tal motivo, estarão espalhados nos outros dois grupos, de acordo com a lógica correspondente de cada autor.

Essa análise das “pequenas histórias da arquitetura” com foco em descobrir a característica principal de cada estilo e de seus respectivos estilemas é possível ser realizada a partir do texto de três autores, a saber, Hübsch (1828), Rosenthal (1844) e Wolff (1845). O texto de Bötticher (1846), apesar de ter elementos que correspondam aos objetivos deste trabalho, parte de uma premissa diferente: a tentativa de achar uma “síntese” entre os estilos, e será analisado em separado. Com isso, buscamos manter seu raciocínio, sendo possível também estabelecer uma vinculação de seu texto com as discussões realizadas pelos autores anteriores.

5.2.1 O estilo antigo

Os estilos grego e romano, apesar de serem percebidos como diferentes pelas fontes, são analisados sempre em conjunto. Isso decorre do fato de que o estilo romano é visto como a degeneração da “perfeição” alcançada pelos gregos.⁷²

As críticas realizadas ao estilo grego por Hübsch em “Über griechische Architektur” (Sobre a Arquitetura Grega) de 1822, formam uma primeira abordagem sobre sua inadequação para corresponder as necessidades presentes, conforme apresentamos anteriormente. Argumentos mais consistentes, porém, seriam elaborados em sua obra posterior “In welchem Style sollen wir bauen?” (em qual estilo devemos construir?), de 1828, obra que constitui o corpo documental primário desta pesquisa.

Os parâmetros de avaliação de Hübsch, conforme abordado na capítulo anterior, o levam a considerar aspectos técnicos e construtivos para o julgamento dos estilos. É esse ponto de vista que o faz atestar que existem apenas dois estilos originais “com cobertura de pedra: ou horizontal e retilíneo; ou então com abóbadas curvas e arcos”⁷³ (HÜBSCH, 1828, p. 8, tradução nossa). Mesmo assim, atesta que para se alcançar um estilo que tenha as mesmas qualidades dos povos do passado o caminho é seguir apenas o estado presente dos fatores que formam a arquitetura, assim como acreditava que os povos do passado fizeram. Os fatores foram elencados anteriormente: (1) material disponível; (2) nível presente de experiência tecnostática; (3) proteção necessária às intempéries, que proporcionam uma maior vida útil ao edifício; (4) necessidades mais gerais, baseadas no clima e na cultura.

⁷² Algo que pode nos remeter a seção 3.2.2, onde explicamos uma interpretação sócio-política para essa “rivalidade” através de Humboldt. Mesmo assim, em nenhuma das fontes há uma associação clara entre Grécia-Alemanha contra Roma-França, as críticas realizadas ao estilo romano são todas dentro de parâmetros que todos consideram arquitetônicos.

⁷³ No original: “entweder mit horizontaler geradliniger oder mit gewölber bogenförmiger Steinüberdeckung.”

Ao trazer os pontos acima citados como os fatores formativos de um estilo, ele busca, em seguida, mostrar como o estilo grego é inapropriado para uso atual na Alemanha. Alguns pontos de sua extensa explicação são suficientes para demarcar seu posicionamento. Em primeiro lugar, Hübsch afirma que a qualidade das pedras existentes na Grécia são diferentes das disponíveis na Alemanha. Os grandes blocos de mármore permitiam que os gregos fizessem grandes barras, algo que não é possível fazer com as pedras quebradiças do norte da Europa, a consequência é a utilização das abóbodas, que podem ser feitas utilizando blocos menores. Uma série de argumentos similares aos visto em Friedrich Schlegel (1823) na seção 3.2.1, porém, muito mais desenvolvidos tecnicamente.

O segundo ponto colocado por Hübsch são as necessidades de espaço. Para ele, os gregos não precisavam de grandes espaços cobertos e fechados, enquanto que no presente a necessidade é justamente contrária. E como argumento final, ele aponta para o fato de que os edifícios gregos tinham apenas um pavimento, enquanto que em sua época os edifícios requeriam muitos pavimentos.

Os dois últimos pontos são os que, na visão de Hübsch, descaracterizam completamente o estilo grego e gerando o resultado de algo que não pode ser chamado de “grego”. Para ele, na ânsia de manter uma legitimação dos antigos, os arquitetos do presente deturpam essas características da seguinte forma: (i) a necessidade de edifícios de mais de um pavimento gera uma sobreposição de colunatas; ou (ii) colunas gigantescas. Nos dois casos há uma fuga dos modelos originais gregos. O principal problema, no entanto, é que:

tudo deve ser inferior à coluna. Ela é considerada a única parte capaz de beleza e usada tão numerosa quanto possível, que a grande impressão de espaço livre não é mais sentida. Além disso, sempre se busca dar a ela o maior tamanho possível e, assim, acredita-se aumentar a impressão do edifício, enquanto que, com isso, geralmente ocorre o efeito oposto.⁷⁴ (HÜBSCH, 1828, p. 24, tradução nossa).

A percepção de Hübsch não pode ser direcionada à coluna simplesmente, mas às ordens como um todo, da qual a coluna é um de seus elementos. A fixação sobre o uso das ordens já foi explorada no capítulo anterior. Basta ressaltar que no período no qual Hübsch escreve essa obsessão permanecia, mesmo com diversos argumentos contrários.

É possível ver em suas alegações uma relação mais direta entre os elementos de uma totalidade externa e da interna ao estilo. Se em Winckelmann esta relação é mediada pelos corpos produzidos por fatores como o clima, em Hübsch o foco no material altera

⁷⁴ No original: “Der Säule muß alles Übrige nachstehen; sie wird als der einzige, der Schönheit fähige Teil angesehen und so zahlreich als nur immer möglich angebracht, so daß der große Eindruck eines freien Raumes gar nicht mehr gefühlt wird. Auch sucht man ihr immer die möglichste Größe zu geben, und glaubt dadurch den Eindruck des Gebäudes zu erhöhen, während dem hieraus gewöhnlich die entgegengesetzte Wirkung hervor geht.”

substancialmente esta visão. Em Herder há também ligação com o local, mas essa parece se conformar em aspectos mais abstratos como o espírito [*Geist*]. Mas ao analisar a história da arquitetura dentro de um pensamento arquitetônico mais próximo ao de Durand, o local ganha evidência, pois ao usar um estilo que não corresponda as necessidades presentes e locais, ou seja, a uma nova totalidade externa, “traz sacrifícios em termos de conveniência, durabilidade e custo para reunir essa beleza empresta e remendada.”⁷⁵ (HÜBSCH, 1828, p. 24, tradução nossa).

A mesma inadequação em responder as necessidades presentes é salientada por Rosenthal (1844), que adiciona que seria impossível realizar qualquer mudança essencial para essa acomodação sem causar a ruína total do estilo grego. O autor ainda atesta que “não podemos construir no grego, poderíamos apenas no moderno com detalhes gregos, e mesmo estes perderiam seu significado original conosco.”⁷⁶ (ROSENTHAL, 1844, p. 24, tradução nossa). Em seu argumento fica mais clara a correspondência que determinada expressão artística tem com o contexto que permitiu seu surgimento, porém, propõe desconsiderar esses aspectos para chegar ao princípio básico do estilo grego. Algo que tanto ele quanto Hübsch (1828) buscam fazer para analisar suas qualidades.

Hübsch (1828) considera o auge da arquitetura grega o tempo de Péricles, assim como Rosenthal (1844), pois então as composições eram simples e todas as formas tinham um desenvolvimento consistente e regular, e a decoração era utilizada “sabidamente”. Sobre a decoração, ele esclarece que os gregos tinham “um sentido sólido, que não se deixava instigar, pelos meios disponíveis, em cobrir cada superfície vazia com ornamentação ou muitas aberturas, sem limites”⁷⁷ (HÜBSCH, 1828, p. 18, tradução nossa), ou seja, “o princípio da antiga arte grega é verdade no pleno sentido da palavra. Todos elementos arquitetônicos são formados e aplicados como expostos pela sua verdadeira determinação.”⁷⁸ (HÜBSCH, 1828, p. 19, tradução nossa). Além desses aspectos, adiciona que os gregos não tentavam impressionar pela dimensão, mas sim pela execução e precisão do trabalho, e que este é o ponto que deveria inspirar a arte de todas as eras. A noção de “imitação” que não seja direta, nos remete tanto a Winckelmann (1975) quanto Goethe (2008) vista anteriormente na seção 3.2.2, porém adquirir aspectos mais abstratos, assim como em Rosenthal (1844).

⁷⁵ No original: “Opfer man in Bezug auf Bequemlichkeit, Dauerhaftigkeit und Kostenaufwand dieser zusammen geborgten und geflickten Schönheit bringt.”

⁷⁶ No original: “Wir können nicht griechisch, wir könnten nur modern mit griechischen Details bauen, und auch diese würden bei uns ihre ursprüngliche Bedeutung verlieren.”

⁷⁷ No original: “Jener solide Sinn, welcher sich nicht durch die vorhandenen Mittel verleiten ließ, jede leere Fläche mit Verzierungen zu bedecken, oder alles ohne Grenzen zu durchbrechen.”

⁷⁸ No original: “Das Princip der früheren griechischen Kunst ist Wahrheit im vollsten Sinne des Worts. Alle architectonischen Elemente sind so gestaltet und angewendet, wie es ihre wahre Bestimmung mit sich bringt.”

A análise de Rosenthal (1844, p. 24, tradução nossa) sobre o estilo grego começa por atestar que este ofusca todos os outros em excelência interna, “por que, então, pesquisar além? O que podemos fazer, já que se reconhece que nenhum povo chegou tão longe na arte, aproximando-se do auge da perfeição? O que podemos fazer melhor do que imitar os gregos!?”⁷⁹

Ele apresenta então duas possibilidades de “imitação”, a primeira sendo a utilização dos mesmos estilemas técnico-construtivos, o que considera não ser possível, como vimos antes. A segunda é através do que o estilo grego evoca com seus edifícios: o respeito as finalidades e propósitos com as condições presentes. Essas qualidades são descritas pelo que chama de “caráter arquitetônico”, ou seja, “sua sutil e nítida exposição do significado estrutural das formas (...) sente-se, a partir da forma do todo e dos mínimos detalhes, o respectivo objetivo da construção (...) [e isso] pode e deve ser alcançado em todos os estilos”⁸⁰ (ROSENTHAL, 1844, p. 24, tradução nossa). Tal qualidade do estilo grego, evocada através de sua execução, é similar à apresentada por Hübsch (1828), mas Rosenthal (1844) faz uma ressalva.

A beleza formulada pelos gregos é uma beleza sensível, ou seja “a elevada beleza espiritual tinha que permanecer estranha a eles, que não poderiam pressentir o infinitamente belo e sua conexão íntima com a verdade e a bondade infinita”⁸¹ (ROSENTHAL, 1944, p. 116, tradução nossa). Assim sendo, por mais que os argumentos de Rosenthal (1844) e Hübsch (1828) se aproximem, a hierarquização do que configura a arquitetura é diferente. Se Hübsch (1828) se atêm aos estilemas técnico-construtivos para refutar seu uso, Rosenthal (1844) parte para os estilemas evocativos ao atestar que a simplicidade e a uniformidade, assim como a serenidade e o equilíbrio perfeito, de seus edifícios, não correspondem a aspiração do espírito moderno. Para ele, a limitação do estilo grego para uso atual está no fato de que não há expresso em suas formas uma beleza espiritual ascendente, sendo impossível de expressar os objetivos artísticos das nações cristãs. Ou seja, “a arte dos gregos tem todos os

⁷⁹ No original: “Wozu also noch weiter forschen? Was können wir, da anerkanntermaßen kein Volk es in der Kunst so weit gebracht hat, dem Gipfel der Vollendung so nahe gekommen ist, - was können wir Bessres thun, als den Griechen nachahmen?!”

⁸⁰ No original: “scharf und zart ausgesprochene statische Bedeutung der Formen (...) Man fühlt aus der Form des Ganzen wie des geringsten Details augenblicklich den jedesmaligen Zweck der Construction heraus (...)sie kann und muß in jedem Style erreicht werden.”

⁸¹ No original: “die höhere geistige Schönheit mußte ihnen fremd bleiben, das unendlich Schöne und seine innige Verbindung mit dem unendlich Wahren und dem unendlich Guten konnten sie nicht ahnen.”

outros elementos do belo no seu grau mais perfeito; falta apenas um, o infinito no belo”⁸² (ROSENTHAL, 1844, p. 24, tradução nossa).

A mesma afinidade aos estilemas evocativos de Rosenthal (1844) é compartilhada por Wolff (1845), porém de uma maneira diferente. Se o primeiro ressalta a evocação de “infinitude”, o último destaca o “universal”. Um aspecto interessante no texto de Wolff (1845) são as omissões. Ao se posicionar como esclarecedor dos aspectos artísticos da arquitetura, e não da execução em si, afasta todos os argumentos vistos em Hübsch (1828) e Rosenthal (1844) sobre a inadequação prática.

Wolff (1845), ao fugir das contradições do uso presente do estilo grego, lida então apenas com suas possíveis qualidades. Conforme visto anteriormente, após a crítica de Hübsch à obra de Hirt, tornou-se difícil sustentar o estilo grego apenas pela sanção de uma autoridade. Por tal motivo, Wolff sustenta a ideia de “universal” do grego que a seu ver está ancorado na harmonia e nas leis da ótica e da visão. Por tal motivo, discorre amplamente sobre quais são as proporções que melhor podem ser apreciadas pelo intelecto humano, usando esse argumento como o principal para refutar os outros estilos arquitetônicos.

A história da arquitetura descrita por Wolff (1845) possui uma abrangência maior que a de Hübsch (1828) e Rosenthal (1844). Se os dois últimos começam diretamente pelo estilo grego, o primeiro inicia com o local onde pela primeira vez elementos separados foram articulados e reunidos para formar um edifício, o Egito,⁸³ primeiro dos três únicos estágios vislumbrados pelo autor para a arquitetura chegar ao seu auge.

O Egito é para Wolff (1845) então o berço da arquitetura, local onde o ser humano aprendeu a manusear o material que todos os povos, em todos os períodos, sempre dependeram para erigir edifícios, a pedra. Esse é então o único material que poderia se a base correta para a arte “a qual, definitivamente, não deve ser vítima da arbitrariedade na escolha

⁸² No original: “die Kunst der Griechen hat alle übrigen Elemente des Schönen im vollkommensten Grade, es fehlt ihr nur das Eine, das Unendliche im Schönen.”

⁸³ Wolff parece desejar começar sua história da arquitetura em um período mais antigo, mas desiste por falta de indícios mais claros em relação à arquitetura. Isso é o que o faz desconsiderar a arquitetura dos babilônios, fenícios, persas, judeus etc. Um foco grande é dado à Índia, isso pelo fato de que no período acreditava-se que a língua alemã e a indiana possuíam um ancestral em comum, e seria razoável pressupor que buscavam essa mesma analogia também para a arquitetura, algo que já coloca fora de seus planos no texto, segundo ele, “porque isso não é pesquisa arqueológica, mas a busca pelo primeiro desenvolvimento da arquitetura (...) enquanto que o procedimento dos antigos indianos de escavar seus edifícios a partir das rochas, pertence ao campo da escultura, ou seja, de outra arte, cuja consideração não pode ser útil para nós aqui.” (WOLFF, 1845, p. 260, tradução nossa). No original: “weil es sich hier nicht um archäologische Forschungen, sondern um Verfolgung der ersten Entwicklung der Baukunst handelt, (...) während das Verfahren der ältern Indier, ihre Bauwerke aus Felsen auszubauen, in das Bereich der skulpturartigen Behandlung, also einer andern Kunst gehört, dessen Betrachtung mithin hier nicht von Nutzen für uns sein kann.”

de suas formas, mas sim ser guiada por pontos de contato naturais” ⁸⁴ (WOLFF, 1845, p. 261, tradução nossa). Foi nesse local que o material ensinou a forma ao homem, levando-o a uma primeira aproximação com a forma orgânica, sem infringir a natureza do material. Esses argumentos não são muitos explorados, mas parecem muito similares ao de August Schlegel, vistos na seção 4.2.1.2.

Os outros dois estágios rumo ao auge da arquitetura aconteceram na Grécia, para o qual Wolff (1845) elabora duas possibilidades: ajuste do estilo egípcio às necessidades gregas; ou, o desenvolvimento autônomo a partir do manuseio do material. Independente das hipóteses, é em solo grego que ocorre a mudança essencial, decorrente do clima, a cobertura inclinada. Isso teria gerado o segundo estágio, um sistema mais complexo de organização dos elementos, e que, “não inibido por influências simbólicas como nos egípcios – puderam desenvolver-se, já na arquitetura dórica antiga, a um alto grau de perfeição” ⁸⁵ (WOLFF, 1845, p. 262, tradução nossa).

O ápice desse desenvolvimento, e também o último estágio descrito por Wolff (1845) é o que chama de “jônico”, o período de ouro da arte grega, quando os gregos adquiriram um senso puro da forma e reconheceram as propriedades criativas do material, o que os permitiram “olhar para a oficina do espírito, da qual essas formas devem emergir, e não o contrário.” ⁸⁶ (WOLFF, 1845, p. 134, tradução nossa). As diferenças entre o Dórico e o Jônico, para a concepção deste como o último estágio, está, como quase todo o seu discurso, baseadas nas proporções.

Após o Jônico, “a série de grandes invenções artísticas, que constituem um ganho real para a estética e para o princípio arquitetônico genuíno e real, terminaram” ⁸⁷ (WOLFF, 1845, p. 263, tradução nossa). Os desenvolvimentos posteriores ainda iriam trazer algumas amplificações, mas já continham o germe do declínio. Para ele então, todas as tentativas de desenvolvimento ocorridas em seguida visavam a combinação com o mundo de formas gregas, o que causou “a dissolução da harmonia do espírito, que lhe era inerente, e que o guiava.” ⁸⁸ (WOLFF, 1845, p. 263, tradução nossa). O exemplo dessa dissolução é o estilo romano, percepção compartilhada com Hübsch (1828) e Rosenthal (1844). O primeiro

⁸⁴ No original: “welche durchaus in der Wahl ihrer Formen nicht der Willkühr anheim fallen darf, sondern durch natürliche Anknüpfungspunkte auf diese hingeleitet werden muß.”

⁸⁵ No original: “nicht durch symbolische Einflüsse wie bei den Egyptern gehemmt — sich schon in der altdorischen Baukunst zu einem hohen Grade der Vollkommenheit entfalten konnte.”

⁸⁶ No original: “in die Werkstätte des Geistes blicken, aus der diese Formen so und nicht anders hervorgehen mußten erkennen.”

⁸⁷ No original: “die Reihe großartiger künstlerischer Erfindungen, die einen wirklichen Gewinn für das Aesthetische, für das echte, ursprüngliche architektonische Princip bilden, geschlossen.”

⁸⁸ No original: “Auflösung der Harmonie und des Geistes, der dieser innewohnt, geführt haben.”

qualifica os romanos como bárbaros, assim como havia feito anteriormente Humboldt (seção 3.2.2). O último, por sua vez, conclui que “é precisamente essa luta involuntária contra a arte e a cultura grega que parece ter sido a tarefa histórica mundial dos romanos, como preparação para a posterior cultura cristã emergente.” ⁸⁹ (ROSENTHAL, 1845, p. 25, tradução nossa). Como veremos, os motivos elencados para definir tal declínio são basicamente dois: o excesso de decoração e a junção de dois métodos opostos de construção: arcos e colunas.

Hübsch (1828), antes de tratar do estilo romano, posiciona-se a respeito da decoração, com argumentos que lembram muito os de Winckelmann (seções 3.2.2 e 4.3). Para ele, o progresso e o declínio caminham juntos. Da mesma forma que ocorre um avanço na tecnostática, na delicadeza da forma e dos ornamentos, com o tempo perde-se a simplicidade e a despretensão. Isso ocorre pelo fato da ornamentação ser utilizada como meio de fazer os edifícios representarem mais do que realmente são. A consequência é que os elementos arquitetônicos que tinham origens em um verdadeiro objetivo, “e que apenas são significativos na medida em que cumprem e expressam esses objetivos (...), gradualmente são tratados cada vez mais como decoração, ou melhor, como meio de tornar o edifício parecer mais importante que sua verdadeira finalidade poderia ser.” ⁹⁰ (HÜBSCH, 1828, p. 11, tradução nossa), ou seja, passam a corresponder a um propósito falso. Com o tempo, esse propósito falso é também dispensado, restando apenas o falso do falso. Esse ataque é direcionado principalmente aos estilos que fazem usos de elementos como janelas e portas falsas, e apoios que não suportam nenhum tipo de carga, artifícios usados para manter a simetria do conjunto como um todo.

A dinâmica apresentada por Hübsch (1828) tem como início logo após o tempo de Péricles e se estende até o de Alexandre, tornando-se a primeira mentira usada em arquitetura. Mesmo assim, ele pontua que ainda era possível ver alguma unidade, algo que teria fim a partir dos romanos. As considerações a respeito dos elementos decorativos são alçadas como pontos importantes apenas por Hübsch (1828). Isso corresponde a sua visão que leva em conta os estilemas técnico-construtivos, dos quais a ornamentação corresponde apenas ao excesso de gastos e a inutilidade prática. Seu comentário a esse respeito é muito similar ao apresentado por Durand (2000) no âmbito da *École*, Rosenthal (1844) e Wolff (1845) não se

⁸⁹ No original: “Gerade dieser unwillkürliche Kampf gegen die griechische Kunst und Cultur als Vorbereitung für die später aufstrebende christliche Bildung scheint die weltgeschichtliche Aufgabe der Römer gewesen zu sein.”

⁹⁰ No original: “und welchen nur, insofern sie diesen Zweck erfüllen und aussprechen, Bedeutung zukommt. (...)allmählig immer mehr als Verzierungen behandelt werden, oder vielmehr als Mittel, aus einem Gebäude scheinbar mehr zu machen, als es seiner Bestimmung nach sein kann.”

aprofundam nesses aspectos. O ponto de contato entre os três, contudo, está na mistura entre o arco e as colunas gregas.

Os três autores concordam que os arcos e abóbodas já eram peculiares aos romanos antes do contato com os gregos, e que estas correspondiam melhor às suas necessidades espaciais. Mesmo assim, “toda a arquitetura romana nada mais é do que a disputa entre os dois tipos heterogêneos de construção, a arcada e a coluna grega.”⁹¹ (HÜBSCH, 1828, p. 21, tradução nossa). A “disputa” também pode ser caracterizado assim:

misturar o nativo estilo arqueado e assumindo tardiamente o estilo colunar grego, chamaram, dessa maneira, uma luta entre ambos, a qual terminou com o declínio do estilo colunar grego; permanecendo, por último, quase nada restante dele, apenas a coluna como um suporte inadequado para o arco.⁹² (ROSENTHAL, 1844, p. 25, tradução nossa).

Para Wolff (1845), o problema da conciliação entre o sistema arqueado e o linear é a falta de harmonia entre os dois. Enquanto Hübsch (1828) culpa a coluna, “tudo deve ceder a coluna”, Wolff (1845, p. 263-264, tradução nossa) aponta que, “a primeira consequência da aceitação do arco pleno foi que os pilares ou colunas, uma das partes mais essenciais da arquitetura grega (...) veio a ser dependente da cobertura.”⁹³ A quebra da harmonia está na junção entre a linha reta do suporte vertical e as linhas curvas dos arcos e abóbodas da cobertura, pois, “mesmo após essa união da linha arqueada com a perpendicular, essa forma da arcada ainda retém algo de inacabado e insatisfatório, que só pode ser considerada com formas complementares no entorno do semicírculo.”⁹⁴ (WOLFF, 1845, p. 264, tradução nossa).

A consequência do conflito entre os dois sistemas é percebido de maneiras diferentes, apesar de todas apontarem para o declínio da arquitetura. Wolff (1845), ao considerar os efeitos causados pela junção aponta para a evocação do “desagradável”. Enquanto que Hübsch considera que quando “a colunata grega e a arcada correspondem ao mesmo objetivo, a aplicação de ambas em um mesmo lugar, portanto, deve ser reconhecida como o mais

⁹¹ No original: “die ganze römische Architectur nichts anders, als ein Streit zwischen die den beiden heterogenen Constructionsarten, der Bogenstellung und der griechischen Säulenstellung.”

⁹² No original: “den später angenommenen griechischen Säulenstyl mit ihrem heimischen Bogenstyl zu vermischen, und riefen dadurch einen Kampf zwischen beiden hervor, welcher mit dem Untergange des griechischen Säulenstils endete; es blieb zuletzt von ihm fast nichts übrig, wie die Säule als unzweckmäßige Bogenstütze.”

⁹³ No original: “Die erste Folge von der Aufnahme des Rundbogens war, daß die Pfeiler oder Stützen, einer der wesentlichsten Theile der griechischen Architektur, (...) in eine Abhängigkeit zur Überdeckung traten.”

⁹⁴ No original: “selbst nach dieser Vereinigung der Bogenlinie mit der Perpendikulären behält diese Arkadenform noch immer etwas Unfertiges und Unbefriedigendes, welches ihr nur durch die Umgebung des Halbkreises mit ergänzenden Formen genommen werden kann.”

infeliz dos pleonasmos possíveis”⁹⁵ (HÜBSCH, 1828, p. 22, tradução nossa), por tal motivo qualifica a arquitetura romana como “híbrida”. Para ele, a arquitetura romana evoca, através dos artifícios utilizados para manter a simetria, a “mentira”.

Outros aspectos evocativos podem ser apreciados nas fontes quanto ao estilo romano. Rosenthal (1844) credita o uso de domos, arcos, espaçamentos ousados entre os apoios e as grandes massas a expressão do espírito guerreiro dos romanos. Conclusão similar é vista em Wolff (1845), para quem as grandes coberturas esféricas eram utilizadas pelos romanos, pois estes, na amplitude do arco, “veem uma imagem de sua grandeza e posição no mundo e, portanto, gostaram de incorporar essa forma característica ao seu estilo arquitetônico.”⁹⁶ (WOLFF, 1845, p. 263, tradução nossa).

Importante mencionar que o ataque de Wolff (1845) não é apenas contra o estilo romano, mas também contra a utilização de arcos e coberturas esféricas. A troca do método simples de juntar pedras em camadas verticais ou horizontais para suportar a carga foi trocado por um suporte “não-natural”, que envolve cálculos complicados que ficam escondidos, consequentemente, “a forma se afasta do domínio da visão clara, calma e compreensível, que forma o caráter básico da arquitetura grega e da arte clássica no geral, para o reino do Romantismo”⁹⁷ (WOLFF, 1845, p. 263, tradução nossa), ou seja, o caráter de imobilidade inquieta dessas estruturas. E continua ao estipular que o cálculo mental utilizado para entender essas estruturas acaba com o sentido intuitivo do homem, algo no qual está baseada toda a impressão artística, tornando-as impossíveis de serem apreendidas.

Há outro ponto de contato com relação ao estilo romano e os três autores até aqui investigados. Apesar da utilização dos arcos serem um ganho, não os são do ponto de vista estético, afinal, a fusão com o estilo grego ficou apenas na superfície. Os três autores também compartilham o mesmo desprezo com a arquitetura do Renascimento, que é abordada brevemente por todos.

Hübsch (1828) considera que o Renascimento aplicou a arquitetura antiga apenas como decoração e de maneira arbitrária, o que fez de sua arquitetura sem sentido. Nesse caso, releva-se um pouco pelo fato de: “os modelos, até então, eram os monumentos romanos, que

⁹⁵ No original: “daß die griechische Säulenstellung und die Bogenstellung beide demselben Zwecke entsprechen; daß daher die Anwendung beider an einer Stelle als der unglücklichste Pleonasmus, welcher nur möglich ist, erkannt werden muß.”

⁹⁶ No original: “ein Bild ihrer Größe und Weltgeltung erblicken und darum gern diese charakteristische Form ihrem Baustile einverleiben.”

⁹⁷ No original: “entführt die Form aus dem Reiche des Uebersichtlichen, einer ruhigen und faßlichen Anschauung, die den Grundcharakter der griechischen Bauweise so wie der klassischen Kunst überhaupt bildet, in die romantischen Regionen.”

frequentemente apresentavam inconsistências semelhantes” ⁹⁸ (HÜBSCH, 1828, p. 25, tradução nossa). Rosenthal (1844) segue o mesmo caminho ao apontar que o Renascimento não tinha os modelos puros dos gregos, e que por esse motivo pode ser considerado o estilo romano sob influência cristã, sendo que, essa combinação “levou ao estilo ‘peruca’, e agora o levaria de volta, pois, as tendências conflitantes do estilo arqueado e de colunas, e, mais ainda, do espírito antigo e do cristão, não podem ser combinadas sem gerar bobagens.” ⁹⁹ (ROSENTHAL, 1844, p. 25, tradução nossa)

A mesma brevidade em relação ao Renascimento, e dentro de parâmetros semelhantes, é visto em Wolff (1845). Para ele os restos romanos descobertos naquele período tinham o espírito grego de segunda mão. Com isso, as alterações realizadas teriam sido apenas na superfície, e, devido ao desconhecimento da verdade interior, adicionaram uma grande quantidade de elementos contraditórios e arbitrários, que conflitavam com o significado original das formas.

Após investigarmos a série de argumentos dos três autores quanto aos estilos da antiguidade, podemos então traçar paralelos a respeito de suas considerações dentro das divisões propostas por este trabalho, a saber, estilemas técnico-construtivos e evocativos, e também sobre quais “acomodações” podem ser feitas para que o estilo seja passível de uso mesmo dentro de uma totalidade externa diferente da original, que a produziu.

Em resumo, os estilemas técnico-construtivos gregos são caracterizados pelos mesmos argumentos. Isso decorre do fato de serem muito dependentes dos aspectos fisionômicos e visuais das estruturas, o que faz com que derivem basicamente dos apoios verticais (colunas) e uma estrutura linear horizontal que repousa sobre eles (arquitraves). Mesmo Wolff (1845) fazendo menção à composição e à proporção, a forma técnica como as estruturas são erigidas não é afetada.

Os estilemas evocativos são percebidos também dentro de parâmetros e qualificações semelhantes, não só entre o corpo documental primário pesquisado, mas é possível identificar considerações semelhantes desde Winckelmann (1762; 1975). Assim sendo, Hübsch (1828) aponta para “simplicidade de composição”, “precisão de execução” e “verdade” com uma interpretação semelhante também àquela feita pelos Lodolí e Memmo. Rosenthal (1844) qualifica a arte dos gregos como evocativa de “serenidade”, “equilíbrio perfeito”,

⁹⁸ No original: “Die Muster waren bisher die römischen Monumente, welche nicht selten ähnliche Ungereimtheiten darbote.”

⁹⁹ No original: “hat zum Perrückenstyl geführt, und würde auch jetzt wieder zu ihm hinführen; denn die widerstreitenden Richtungen im Bogen- und Säulenstyl und mehr noch im antiken und christlichen Geiste lassen sich unmöglich vereinigen, ohne baren Unsinn zu Tage zu fördern.”

“simplicidade” e “uniformidade”, assim como “caráter arquitetônico” que é, como demonstrado anteriormente, o termo pelo qual faz referência a “verdade”. Por fim, Wolff (1845) também enaltece o “senso puro da forma” e a “harmonia” de composição, que permitem uma “contemplação calma e ordeira”, vinda das propriedades naturais do material.

O que os fazem perceber o estilo grego como “perfeito” parece ser a união bem estabelecida entre os dois estilemas e o caráter do povo que a concebeu. Isso nos leva ao argumento trazido anteriormente, e defendido como conceito nativo de estilo, sobre a correspondência entre o artefato artístico e a totalidade que permitiu seu surgimento. O vínculo entre “estilo” e totalidade é colocado por Hübsch (1828) como respeitar as necessidades de seu próprio tempo e por Rosenthal (1844) apenas como a perfeição sensível possível para uma cultura não-cristã. Wolff (1845) é o único que faz essa ligação no sentido de caracterizar como universal, sendo assim, dizendo respeito a natureza humana e ao intelecto. Ou seja, os vínculos não são com determinado povo e tempo, mas com o homem e o material.

A discordância entre os autores reside na possibilidade de “acomodações” que podem ser feitas para uso no presente. Tanto Hübsch (1828) quanto Rosenthal (1845) dizem que não há como realizá-las, pois isso levaria a destruição do estilo grego. O foco que os dois detêm em desconsiderar a arquitetura romana parece levar a esse sentido de interpretação, pois os dois afirmam que os romanos tentaram fazer isso e não conseguiram. Hübsch (1828), porém, argumenta que os estilemas técnico-construtivos característicos do grego não respondem mais as necessidades presentes, enquanto que Rosenthal (1844), ao hierarquizar os estilemas evocativos como fundamentais, aponta que estes não correspondem mais às aspirações do espírito moderno. Ou seja, parte da totalidade interna que caracteriza sua “perfeição” não traz mais vínculos com a nova totalidade externa. Em ambos os casos, porém, existe a observação de que a alteração de um dos estilemas quebraria a totalidade interna do estilo. Argumento colocado de maneira diferente por Wolff (1845), pelo fato de acreditar que a “perfeição” do referido estilo venha de regras universais da harmonia e da geometria, os estilemas evocativos são, também, universais. E devem ser mantidas através de proporções que não sejam “complicadas”, para que possa evocar no intelecto humano a harmonia e simplicidade.

A falta de sintonia entre os estilemas é que caracteriza o estilo romano como “decadente”. A apropriação que os romanos realizaram do sistema colunar grego, não se conformou em uma totalidade interna perfeita. A junção de dois sistemas tão divergentes quanto o arqueado e o colunar levou o último ao que qualificaram como “decadência”, mesmo que cada um dos autores tenham argumentações diferentes a este respeito.

Hübsch (1828) define que o uso de dois sistemas construtivos ao mesmo tempo como “pleonasma”, o que corrobora a sua inclinação para os estilemas técnico-construtivos. De maneira similar, Rosenthal (1844) aponta para as colunas gregas como um suporte inadequado aos arcos, definindo, assim o estilo como “imperfeito”. Wolff (1845) corrobora com os argumentos dos outros autores, mas pauta suas alegações através de princípios compositivos ao apontar que a falta de harmonia entra linha horizontal e arco causa uma quebra da “simplicidade”. O estilo do Renascimento, por seu turno, é visto como “imperfeito” e “arbitrário” por todos, como uma cópia da cópia, pode se dizer.

A breve síntese teve por objetivo demonstrar como os estilos da antiguidade, e seus respectivos estilemas, são percebidos de maneira muito semelhante. O disparidade de opiniões surge no memento em que se deve hierarquizar seus elementos como forma de trazer vínculos substanciais à uma nova totalidade diferente da original, nas acomodações necessárias. As análises, porém, apresentam brechas em pontos que não podem ser facilmente explicados, e de certa forma, refletem também nas preferências pessoais de cada autor. Aspectos semelhantes podem ser verificados nas análises dos estilos medievais, a qual nos voltamos a seguir.

5.2.2 O estilo medieval

O crescente interesse no medievalismo e nas manifestações culturais locais, a partir do início do século XIX, teve seu correspondente também na arquitetura. Muito dos elementos que explicam a ascensão das formas do mundo medieval foram abordados na seção 3.2.1, e configuram-se nas discussões que são retratadas pelos autores, inclusive, com alguns pontos que já foram levantados anteriormente, quando tratamos dos estilo antigo. No entanto, há uma outra observação que precisa ser feita.

A relevância do grego e do romano para a prática arquitetônica foi estudada desde o Renascimento. Por tal motivo, a quantidade de livros e pesquisas realizadas sobre essas formas de arquitetura já estava documentada desde o século XVI, apesar das diferenças de interpretações. O mesmo, contudo, não ocorreu com a arquitetura medieval. Conforme apontado anteriormente, os edifícios construídos do medievo passaram a ser alvos de estudo, com refinamento similar aos antigos, apenas na primeira quinzena do século XIX. E o apelo mostrado por Möller (seção 3.2.1), para que os estudantes alemães primeiramente aprendessem a história da arquitetura do próprio local onde nasceram, comprova o quanto a arquitetura medieval ainda demoraria certo tempo para emplacar.

O resultado da falta de estudos e de um conhecimento mais sistemático com relação a arquitetura medieval, é aparente nas fontes. A única arquitetura que é individualizada por todos dentro de aspectos muito similares é o que convencionou-se chamar de arquitetura gótica, mesmo esta sendo tratada por nomes diferentes como: *Spitzbogenstil*, *Neugothische*, *Altdeutsche*, *germanische Baustyl*, *germanische Bauweise*. O restante do período medieval é tratado por divisões muito particulares de acordo com cada autor. Sobre este aspecto, é Hübsch que aponta para os motivos da confusão em traçar limites quando discorre sobre o que chama de “estilo basílica” e “estilo bizantino”, ao dizer que,

como anteriormente, em assuntos de territórios, nenhuma separação estrita pode ser percebida, o mesmo encontra-se nas igrejas a partir do século X, as quais, na Europa Ocidental no assim chamado estilo novo grego, pré-gótico ou *Rundbogenstil*, geralmente ambos arranjos misturam-se.¹⁰⁰ (HÜBSCH, 1828, p. 34, tradução nossa).

Esse comentário também reforça o que estamos defendendo como conceito nativo de estilo, ou seja, sem uma delimitação clara de um povo, tempo e local (ou como estamos chamando, de uma totalidade externa) os artefatos artísticos produzidos também ficam difíceis de serem delimitados.

No decorrer do século XIX, conforme apontado por Patetta (2007) e mostrado na seção 3.2.1, os estilos antigos e os medievais se tornaram opostos. Isso coaduna com a observação realizada por Hübsch (1828) quando disse haver apenas dois estilos originais, um com arcadas e abóbadas e outro com colunatas e arquitrave. Em grande medida, essa é a principal diferença entre os estilos medievais e o grego, lembrando que o romano era visto com descrédito por todos por se tratar de um “híbrido”. Os argumentos então precisariam levar em conta estes dois polos, se isso não é muito aparente na discussão dos estilos antigos, aparece com mais força na explicação dos estilos medievais, como veremos a seguir.

Hübsch (1828) é o que mais se detém na explicação dos estilos medievais. Primeiramente porque seu argumento é baseado no que chamou de “experiência tecnostática” e isso envolve explicações de como a experiência dos construtores os fizeram construir edifícios cada vez mais altos com menos uso de material. Isso resulta da utilização de arcos e abóbadas ao invés do sistema de colunatas e arquitraves, explicações técnicas que o autor gasta diversas páginas elaborando, todas elas sendo ligadas a questões de economia e de resposta as necessidades. O autor, porém, parece saber que apenas as explicações técnicas

¹⁰⁰ No original: “wie auch selbst früher in Betreff der Länder keine strenge Trennung wahrzunehmen ist, so finden sich bei den Kirchen, welche im westlichen Europa vom zehnten Jahrhunderte an in dem sogenannten neugriechischen, vorgothischen- oder Rundbogen-Style erbaut wurden, gewöhnlich beide Anordnungen mit einander vermischt.”

podem não atingir um público mais amplo. Por tal motivo, antes de adentrar no estilo medieval, tenta explicar no que consiste beleza arquitetônica. Seus argumentos, contudo, servem apenas para reforçar sua visão direcionada aos estilemas técnico-construtivos.

Em primeiro lugar, seu ponto de vista parte do que chama de “indireto”. Isso pelo fato de que o sentimento artístico é um domínio caótico onde impera a teimosia e a falta de sinceridade, assim sendo, em seus termos então,

embora nem tudo apropriado seja belo, o inapropriado não pode ser considerado belo (...) Assim, aqueles que não podem contradizer os resultados até agora devem decidir: dar adeus ao estilo antigo, e pelo menos aceitar as bases do novo estilo. A não ser que possam provar que a linha do arco é absolutamente feia ou menos bela que a linha reta horizontal.¹⁰¹ (HÜBSCH, 1828, p. 28, tradução nossa).

A conciliação do que considera “as bases do novo estilo” com as diversas formas de beleza arquitetônica resulta da seguinte forma: quem procura a beleza em simetria, ritmo e proporção, encontraria esses atributos tanto nas arcadas quanto nas colunatas. Contudo, “quem vê a beleza arquitetônica mais na finalidade em si, em sua expressão característica e na realização opulenta desse fim, mais do que nas formas individuais em si, encontrará o caminho primeiro”¹⁰² (HÜBSCH, 1828, p. 29, tradução nossa). E que, nos dois casos, é possível aplicar decoração, desde que não seja elementos falsos ou em relevo, pois, “se ele não concede beleza às formas principais onde elas realmente surgem do objetivo, então as mesmas formas meramente fictícias não podem ser tão pouco belas, ou a beleza deve ser definida como um oposto direto ao objetivo”¹⁰³ (HÜBSCH, 1828, p. 29, tradução nossa). E como último argumento, apela para o fato da arte medieval vir sendo muito valorizada, então uma arquitetura que compartilhe suas bases também o será. As alegações de Hübsch parecem similares as de Durand (2000), vistas na seção 4.2.1.1. Estas observações sobre o que considera “beleza arquitetônica” também direciona seu entendimento e relevância para a arquitetura medieval, o que vai dominar as páginas seguintes.

O recorte de análise realizado para elucidação do estilo medieval parte do tempo “no qual todas as reminiscências da arquitetura antiga extinguem-se e todos os elementos são

¹⁰¹ No original: “Obgleich nicht alles Zweckmäßige schön ist, so kann doch das Zweckwidrige unmöglich als schön angenommen werden (...) Demnach müssen sich alle, welche den bisherigen Resultaten nicht widersprechen können, entschließen: dem antiken Style den Abschied zu geben, und wenigstens die Basis des neuen Styls anzunehmen, wofern sie nicht beweisen können, daß die Bogenlinie absolut häßlich, oder weniger schön als die gerade Horizontallinie sei.”

¹⁰² No original: “Wer die architectonische Schönheit mehr in dem Zwecke selbst, in dem charakteristischen Aussprechen und in der opulenten Erfüllung dieses Zweckes sieht, als in den einzelnen Formen an sich; der wird sich natürlich am ersten zurecht finden.”

¹⁰³ No original: “wenn er den Hauptformen da, wo sie wirklich aus dem Zwecke hervorgehen, keine Schönheit zugestehet, so können dieselben Formen bloß fingirt doch eben so wenig schön sein, oder die Schönheit müßte als directes Gegentheile des Zweckes definirt werden.”

organicamente formados a partir da abóboda” ¹⁰⁴ (HÜBSCH, 1828, p. 30, tradução nossa). O processo se deu com a percepção que as regras da antiguidade foram se tornando obsoletas e a influência do presente mais ativa. Uma observação parecida com a de Wolff (1845), apesar da entonação diferente. Para o último, o declínio de Roma também é um importante ponto de alteração, mas considera que pelo menos os romanos tinham um senso artístico que faltou às outras nações, os quais mantiveram apenas o essencial, motivados por revoltas políticas, fragmentação das forças e escassez de meios. O que levou a formas arbitrárias escavadas na arquitetura, e amplificou a falta de conciliação entre a linha do arco e dos demais contornos retos, problema que foi descrito anteriormente.

Para Hübsch (1828), ao contrário, esse processo foi positivo. Como exemplo, ele cita a necessidade do cristianismo em abrigar a comunidade, diferentemente dos *cellae* pagãos. Por tal motivo, os novos espaços de devoção foram erigidos de maneira similar aos antigos tribunais romanos, mantendo inclusive seu nome, “basílica”, tendo como seu equivalente no oriente o estilo bizantino. Mas enquanto o “estilo basílica” era dominado pela simplicidade, o bizantino utilizou a riqueza do oriente para o embelezamento confuso e desnecessário das formas. Nos dois casos, porém, as regras estéticas da arquitetura antiga diminuíram, assim como o reino político do paganismo. A mistura dos dois levou, a partir do século X, a construção nos estilos neo-grego, pré-gótico, ou *Rundbogenstil* (estilo do arco pleno).

O *Rundbogenstil*, para ele, parece ser a síntese executada a partir do século X, utilizando todos os pontos positivos dos estilos “basílica” e “bizantino”. Ele deixa claro que nesse processo a “experiência tecnostática” nunca foi perdida, ousou-se construir cada vez mais alto com apoios cada vez mais esbeltos. Assim sendo, passa a tratar em específico dos seus elementos arquitetônicos e como foram sendo desenvolvidos com o tempo, principalmente ressaltando aspectos estruturais e de execução, como a abóbada nervurada que substituiu os tetos em madeira, ou a preferência da planta em cruz latina e não mais em cruz grega.

A descrição dos edifícios, no que chamou de *Rundbogenstil*, deixa claro que a qualidade em valor artístico varia, em “muitos edifícios prevalecem um verdadeiro acaso impensado”, enquanto outros “pertencem às obras de arte de maior sucesso em referência a simples organização, e competem com os monumentos gregos” ¹⁰⁵ (HÜBSCH, 1828, p. 90, tradução nossa). Antes de nos atermos a equiparação com os gregos é importante fazer uma

¹⁰⁴ No original: “wo alle Reminiscenzen der antiken Architectur gänzlich erloschen, und alle Elemente ganz organisch nach dem Gewölbe ausgebildet sind.”

¹⁰⁵ No original: “An vielen Gebäuden herrscht eine wahrhaft gedankenlose Zufälligkeit (...) in Bezug auf einfache Anordnung zu den gelungensten Kunstwerken gehören, und mit den griechischen Monumenten wetteifern.”

ressalva sobre o *Rundbogenstil*. Esta nomenclatura é utilizada apenas por Hübsch (1828), Rosenthal (1844) utiliza o termo que ficou conhecido na historiografia, românico, enquanto Wolff (1845) não formula um nome.

Rosenthal (1844), assim como Hübsch (1828), também não consegue discernir muito bem seus limites, e o faz indicando que por esse nome uma diversidade de experiências arquitetônicas, incluindo nele também o bizantino. Suas observações sobre o românico são breves e considera apenas o primeiro grupo dos edifícios analisados por Hübsch (1828), os “acazos impensados”. Assim sendo, aponta que em comum a essas experiências está o fato de que “todos mostram o esforço, mais ou menos claro, de articular o novo espírito despertado pelo cristianismo na arquitetura” ¹⁰⁶ (ROSENTHAL, 1944, p. 25, tradução nossa), mas que falharam pelo excesso de reminiscências dos romanos, e pelo fato do “novo espírito” ainda não ser livre. Por tal motivo afirma “o românico já era muito severo e sombrio para o século XIII, muito limitado e desajeitado, arbitrário e sem significado arquitetônico, então, deve ser muito mais para o nosso tempo” ¹⁰⁷ (ROSENTHAL, 1944, p. 25, tradução nossa). E, finaliza assim sua breve consideração sobre o românico.

Nos dois autores, porém, é possível ver que o estilo, seja ele *Rundbogenstil* ou românico, não constitui uma totalidade como a que vimos para os estilos antigos. Assim sendo, Hübsch (1828) demarca o período pelo “desenvolvimento”, em seus termos, “a construção se torna arrojada, enquanto que as abóbodas mais largas, produzida com menos massa, enquanto seus apoios são sustentados por pilares ou colunas mais finos.” ¹⁰⁸ (HÜBSCH, 1828, p. 37, tradução nossa).

O fato mais interessante das alegações em favor ao *Rundbogenstil*, é a comparação feita com o estilo grego, segundo ele, o estilo é

No geral, o mesmo espírito que prevalece em algumas relações no *Rundbogenstil* deu vida ao estilo grego: muitas paredes lisas, que, com os recursos existentes, não são sobrecarregadas com cornijas, molduras e supérfluos similares, mas sim, impressionam pela beleza e precisão da construção com pedras de cantaria. A decoração permanece, na maioria das vezes, adorno e não cobertura das partes essenciais; os membros e ornamentos individuais mantem-se pequenos contra as

¹⁰⁶ No original: “zeigen sämmtlich das mehr oder weniger deutliche Bestreben, den durch das Christenthum geweckten neuen Geist in der Baukunst auszusprechen.”

¹⁰⁷ No original: “War der romanische Styl schon für das 13te Jahrhundert zu streng und finster, zu gezwungen und schwer fällig, zu willkürlich und architektonisch bedeutungslos, so muß er dies noch weit mehr für unsre Zeit sein.”

¹⁰⁸ No original: “wird die Construction kühner, indem die Gewölbe weiter gesprengt, mit weniger Masse zu Stande gebracht, und indem deren Unterstützungspfeile oder Säulen schlanker gehalten werden.”

partes que adornam, o que produz o caráter de grandeza graciosa e sobriedade.¹⁰⁹ (HÜBSCH, 1828, p. 38, tradução nossa).

A comparação é importante por parecer que ele busca a legitimação de um estilo incompleto emprestando os estilemas evocativos do estilo grego, caso ainda todos os argumentos baseados nos estilemas técnico-construtivos não fossem suficientes.

Enquanto que a análise de Hübsch (1828) parte desse ponto diretamente para o gótico, que ele chama de *Spitzbogenstil* (estilo do arco ogival), tanto Rosenthal (1844) quanto Wolff (1845), consideram que há um estilo intermediário digno de nota, o estilo árabe. A visão dos dois quanto a este estilo é bem similar. Rosenthal (1844) pontua algumas qualidades, julgando-o como apropriado as necessidades presentes, mesmo assim, o problema é a falta de caráter arquitetônico, ou, da expressão simbólica das forças estruturais. Para ele, os árabes cobriram os edifícios bizantinos com decoração arbitrária, sendo um estilo de pura decoração. Opinião compartilhada por Wolff (1845), ao definir suas características como: amor pela decoração, opulência e delicadeza. Mas enquanto o primeiro o desqualifica por faltar um “elemento cristão”, o último volta as suas considerações sobre a ausência de conciliação entre o arco e a linha, de maneira similar a crítica aos romanos.

A importância dos árabes para o discurso de ambos, porém, é outra. Para Rosenthal (1844), a missão histórica dos árabes foi estimular a cultura e a arte cristã para um mais alto nível espiritual. Enquanto que Wolff (1845) pontua que a devoção religiosa e fanática das Cruzadas inspirou os artistas a selecionarem a partir dos edifícios de outros povos, com quais tiveram contato nesse período, o que achavam correspondente com suas intenções. Nos dois casos foi isso que estimulou o desenvolvimento do gótico, percepção diferente da de Hübsch, que considera a origem do gótico (*Spitzbogenstil*), no românico (*Rundbogenstil*).

Independente do causador do gótico, a alusão ao orgânico e às estruturas que ascendem ocorre aos três autores. A percepção que tudo descende “organicamente” da abóbada é o que difere o estilo medieval dos anteriores para Hübsch (1828). De maneira semelhante, Wolff (1845), que aponta que no estilo bizantino já é possível ver “o crescimento tipo-planta da coluna, o que constitui o princípio básico do estilo medieval”¹¹⁰ (WOLFF, 1845, p. 266, tradução nossa). Rosenthal (1844), apesar de fazer alusão que o gótico forma

¹⁰⁹ No original: “Überhaupt herrscht in mancher Beziehung in dem Rundbogen- Style derselbe Geist, welcher den griechischen Styl belebt: viele glatte Wände, welche bei vorhandenen Mitteln nicht mit überflüssigen Gesimschen, Leisten u. d. gl. überfüllt sind, sondern vielmehr durch eine schöne sorgfältige Quaderconstruction imponiren. Die Verzierung bleibt meist nur Bekränzung, nicht Bedeckung der wesentlichen Theile; die Glieder und einzelnen Verzierungen sind gegen die Theile, welche sie bekränzen, sehr klein gehalten, was den Character von zierlicher Größe und Nüchternheit hervorbringt.”

¹¹⁰ No original: “das vegetabilische Fortwachsen der Säule, welches die Hauptgrundlage der mittelalterlichen Bauweise bildet.”

um todo orgânico, aponta que seu princípio básico é a aspiração para cima, e que essa característica descende do estilo árabe. Os três compartilham também de elogios em relação a arquitetura gótica, mas, mesmo assim, não são todos que acham que esse estilo pode tecer vínculos suficientes com a nova totalidade externa.

Hübsch (1828) aponta como qualidades que todas as partes evocam uma grande leveza e estendem-se a uma altura marcante, sendo essas as diferenças que separam o *Spitzbogenstil* do *Rundbogenstil*, assim como a natureza da decoração, que para Hübsch (1828), apresenta no primeiro caso, muitos elementos anexados aleatoriamente. Mesmo assim, considera que os edifícios construídos no *Spitzbogenstil* estão entre as mais belas obras de arte, com a Catedral de Colônia sobressaindo nessa avaliação.

A Catedral de Colônia, apesar dos elogios, exhibe um conjunto de formas decorativas que mascaram as formas essenciais do edifício. O autor, porém, enaltece o fato de que no *Spitzbogenstil*, as formas, até o menor detalhe, têm suas “formações concluídas de maneira orgânica a partir da construção de abóbodas, nas quais ainda no *Rundbogenstil*, aqui e lá, permaneciam reminiscências perturbadoras do estilo antigo, que foram gradualmente eliminadas.”¹¹¹ (HÜBSCH, 1828, p. 93, tradução nossa).

A consideração de que o *Spitzbogenstil* tenha qualidades evocativas superiores, não o faz pensar que sejam suficientes para ter vínculos com a totalidade externa. Isso pelo fato de que a troca do arco ogival ao invés do semicircular ainda produziria um estilo orgânico, contudo, as proporções muito íngremes são incompatíveis com as necessidades do presente.

Wolff (1845), discorre com mais profundidade sobre o gótico. Como vimos anteriormente, o problema das estruturas arqueadas, é a conciliação entre o arco e a linha perpendicular dos apoios, algo que é satisfatoriamente resolvido no estilo gótico, pois ocorre “uma fusão completa da linha do arco com o contorno ascendente dos pilares”¹¹² (WOLFF, 1845, p. 267, tradução nossa). Mesmo assim a “ascensão tipo-planta” negligencia a natureza do material como fonte de todas as formas, e com isso, uma arte baseada na simplicidade e no natural (como a grega e a romana) foi trocada por um sistema de formas arbitrarias, que refletiam as exigentes demandas de caráter. Apesar de admitir que o gótico atingiu uma perfeição que nunca será superada ainda considera que haja alguns problemas, em seus termos:

¹¹¹ No original: “organisch nach der Gewölb-Construction vollendeten Ausbildung, welche dadurch erlangt ist, daß die im Rundbogen-Style hie und da noch störenden Reminiscenzen der antiken Architectur allmählig ganz ausgeschieden sind.”

¹¹² No original: “eine völlige Verschmelzung der Bogenlinie mit der aufsteigenden Kontur der Pfeiler.”

Vemos com admiração o esforço enérgico que guiou à perfeição artística e conformidade harmônica, embora a base mineralógica e construtiva, a partir das quais a arquitetura cresceu em sua origem, tenham desaparecido completamente, e quisessem apenas colocar um poderoso símbolo de seus ímpetus religiosos.¹¹³ (WOLFF, 1845, p. 268, tradução nossa).

A fisionomia das construções góticas e sua impressão ascendente é o que faz Wolff (1845) desconsiderar o gótico. Como vimos em seus relatos sobre os estilos antigos, a harmonia deve evocar “simplicidade”, algo que a estrutura gótica não faz. Seus comentários fazem pensar exatamente o contrário: que essa impressão ascendente na verdade é um reflexo das demandas por caráter ou uma aspiração religiosa.

Os aspectos vistos por Hübsch (1828) e Wolff (1845) são os mesmos vistos por Rosenthal (1844), porém qualificados de maneira diferente. Como seu principal ponto de análise é a infinitude, Rosenthal (1844, p. 26, tradução nossa) vê nessa aspiração para cima justamente essa evocação, chegando a considerar que os elementos verticais do gótico refletem “no esforço e na predominância da forma sobre a massa, como expressão da predominância do espírito sobre a matéria, do espiritual sobre o sensível.”¹¹⁴

Para ele ainda, o espírito ávido do presente é melhor revelado por esse estilo, e que os espaços são impregnados com o espírito puro do cristianismo. E são esses estilemas evocativos do gótico que tecem vínculos necessários com a nova totalidade externa. Mesmo assim, discorre sobre outros vínculos possíveis entre o gótico e o presente, aproximando a totalidade externa original com a nova. Segundo ele, o estilo está próximo no tempo, caráter nacional e religião, assim como as necessidades são muito similares.

Rosenthal (1844), assim como Hübsch (1828), teve a necessidade de dialogar com o estilo grego, na tentativa de minimizar as diferenças já que o grego ainda detinha um prestígio superior ao gótico. Assim sendo, o autor esclarece que em ambos as formas tem significado estrutural,

ainda que devido às suas propriedades espirituais predominantes, se façam menos perceptíveis que as gregas; o equilíbrio estrutural é tão perfeitamente alcançado, ainda que não de maneira tão simples quanto era no grego, para se tornar a expressão do equilíbrio espiritual.¹¹⁵ (ROSENTHAL, 1844, p. 26, tradução nossa).

¹¹³ No original: “wir sehen mit Bewunderung, zu welcher künstlerischen Vollendung, zu welcher harmonischen Uebereinstimmung dieses energische Bestreben geführt hat, obwohl die mineralogische und konstruktionelle Grundlage, aus der die Architektur in ihrer Ursprünglichkeit erwachsen war, dabei gänzlich verschwand und sie nur ein mächtiges Sinnbild ihres religiösen Aufschwunges hinstellen wollten.”

¹¹⁴ No original: “im Emporstreben und im Vorherrschen der Form vor der Masse, als Ausdruck vom Vorherrschen des Geistes vor der Materie, des Geistigen vor dem Sinnlichen.”

¹¹⁵ No original: “wenn sie auch in Folge der überwiegenden geistigen Eigenschaften sich weniger bemerklich macht als im griechischen; das statische Gleichgewicht ist hier eben so vollkommen erreicht, wenn auch nicht auf jene einfachste Weise, wie es im griechischen Style nothwendig war, um zum Ausdruck des geistigen Gleichgewichts zu werden.”

O principal ponto de argumentação em favor do estilo germânico, contudo, parece ir além dos elementos fisionômicos observados. Indo ao encontro, mais uma vez, da evocação que a estrutura como um todo causa no observador. A crítica de Rosenthal ao grego estava, principalmente, no fato de ser uma beleza sensível, sem infinitude. Características essas fundamentais no gótico e, por mais que a beleza espiritual seja um objetivo inatingível, uma busca infinita por perfeição é possível. Complementa ao dizer que no gótico, ao contrário do grego, não há confronto com as causas, nem com a perspectiva de declínio.

As definições dos estilos históricos do medievo não trazem uma unidade similar a que foi vista nos estilos antigos. Primeiramente, a arquitetura produzida entre o declínio de Roma e o gótico é percebida sem contornos classificatórios bem definidos, o que dificulta na identificação de um estilo predominante. Hübsch (1828) é o único que considera com mais profundidade os estilos pré-góticos, que vão ao encontro de sua predisposição em ver nos estilemas técnico-construtivos o caminho seguro para a escolha de um estilo.

Rosenthal (1844) e Wolff (1845), em compensação, veem nesse período uma grande arbitrariedade, em muitos aspectos similares ao diagnóstico realizado para a arquitetura do tempo presente, o que corresponde à inclinação de ambos pelos estilemas evocativos que são difíceis de definir sem um povo e um tempo claramente determinado. Mesmo assim, identificam nos edifícios desse período elementos que levariam ao estilo gótico, este sim apresenta uma certa unanimidade, pelo menos no que tange a percepção dos elementos fisionômicos.

Há um consenso a respeito de que o elemento fisionômico mais importante do gótico é o arco ogival, mas as diversas interpretações não ficam restritas a ele. Outro ponto de concordância entre os autores é o fato de que todas as formas elaboradas pelo estilo se constituem em um todo “orgânico” a partir da junção das linhas dos pilares e dos arcos e abóbadas. Os estilemas técnico-construtivos são abordados apenas por Hübsch (1828), que discorre em como a estrutura funciona, mas percebe ser difícil uma estrutura tão alta estabelecer vínculos com as necessidades presentes.

Há unidade, também, no que tange os estilemas evocativos. A evocação de leveza e ascensão é referida por todos os autores. Esse elemento da totalidade interna do estilo, porém, não se encaixa para todos os autores quando é necessário fazer uma relação com a nova totalidade externa. Enquanto Hübsch (1828) e Wolff (1845) fazem menção ao fato de ser excessivamente decorado, com o último inclusive mencionando que este é o fato que levou a sua decadência, Rosenthal (1844) é o único que tenta estabelecer vínculos entre sua totalidade interna da nova totalidade externa. Seu argumento está na proximidade espaço-temporal entra

as duas totalidades externas (nova e original), mas principalmente no fato de que a evocação ascendente estaria em conformidade com o novo espírito germânico.

5.2.3 Bötticher e a síntese dos estilos

O texto de Bötticher (1846) parte de uma premissa diferente da observada nos textos anteriores, e estabelece uma mudança na forma como os estilos históricos eram analisados. Conforme visto anteriormente, o estilo antigo (principalmente o grego) e o estilo medieval (principalmente o gótico) eram vistos como opostos, e todas as tentativas de explicação dos estilos, com vistas a propor um para ser utilizado, acabava por considerar um deles como o mais indicado. Isso decorre do fato de que tanto Hübsch (1828) quanto Rosenthal (1844) e Wolff (1845) tinham a perspectiva de que um estilo histórico se constituía em um todo fechado.

Diferentemente dos outros autores, que traçam um diagnóstico do atual estado da arquitetura, Bötticher (1846) parte diretamente do debate existente entre o estilo helênico e o germânico, que é como chama, grego e gótico, respectivamente. Por tal motivo, não inicia pela análise dos estilos, mas sim do debate, que começa a partir do momento que opiniões os consideram como opostos.

Para ele, quem considera o estilo helênico como o ápice desconsidera o arco ogival e sua capacidade de cobrir grandes vãos que escaparam da limitação do próprio material, seu principal estilema técnico-construtivo. Quem tem visão oposta, considera o helênico como uma importação estrangeira, sem atender as necessidades presente, e com pouco impacto em nossas emoções. Essas pessoas acham ainda que é um sacrilégio usar formas pagãs para representar a mente cristã. Sua conclusão é que:

dessa forma, apenas um modo foi colocado como o único verdadeiro e válido, mas o outro foi negado e, assim, cada metade da história da arte foi cancelada por ambos os lados. Assim, evidentemente, testemunhou que nem o conhecimento de quem aceitaria, nem o conhecimento dos outros que desejavam descartar, havia chegado.”¹¹⁶ (BÖTTICHER, 1846, p. 113, tradução nossa).

Assim sendo, sua ideia é que eles são opostos no sentido de complementares, e não no sentido de se destruírem e se cancelarem mutuamente, conforme visto nas fontes anteriores. Cada um reflete um dos estágios de desenvolvimento da arquitetura e “continuar com ambos

¹¹⁶ No original: “Wurde solchermassen nur eine Weise als die allein wahre und gültige hingestellt, die andere aber negirt, und somit von beiden Seiten her je eine Hälfte der Kunstgeschichte aufgehoben, so bezeugte dies offenbar dass man weder zur Erkenntniss derjenigen die man annehmen, noch zur Erkenntniss der anderen die man ausschliessen wollte gekommen sei.”

os estilos significa querer terminar o terminado, ambos existiram e não ressurgirão.”¹¹⁷ (BÖTTICHER, 1846, p. 118, tradução nossa). Os dois seguiram seu curso e atingiram o ponto no qual seus caracteres essenciais são completamente expressos, sendo impossível realizar a transferência dos elementos de um à outro sem causar a ruína de ambos. Bötticher (1846) assinala ainda que houve três tentativas de se realizar algo parecido na história da arquitetura, e que esses são períodos quando reinaram o acaso e a arbitrariedade: na Índia, os árabes e no Renascimento.

O caso da Índia é avaliado de maneira similar a feita por Wolff (1845), ou seja, um povo incapaz de produzir estruturas articuladas e que, por não conseguir dominar o material, resolveram fazer buracos em cavernas. Bötticher (1846) adiciona, porém, que por surgirem após o auge dos helênicos, resolveram copiar apenas suas “Kunstformen” (formas-arte). O caso dos árabes é avaliado de forma similar. Eles aproveitaram a espacialidade do estilo antigo, mas acabaram com suas *Kunstformen*, ao cobrir todo o esqueleto estrutural com padrões geométricos parecidos com tapetes. No Renascimento, as *Kunstformen* dos antigos foram novamente utilizadas para cobrir, mas dessa vez estruturas realizadas no estilo germânico. A crítica, nesse caso, também está no excesso e no luxo requerido pelos “príncipes”. Sua conclusão é a de que:

não se estava ciente como a origem de todo estilo específico baseava-se apenas na obtenção de um novo princípio estrutural do material, o qual é possível só com a formação de um novo sistema de cobertura e, com isso, ao mesmo tempo provoca um novo mundo de *Kunstformen*.¹¹⁸ (BÖTTICHER, 1846, p. 115, tradução nossa).

A divisão feita por ele sobre um “princípio estrutural” e as *Kunstformen* na análise dos três estilos acima mencionados é importante para entender seu ponto de vista e sua futura proposta de um terceiro estágio do desenvolvimento da arquitetura. Conforme visto anteriormente, nas seções 4.4.1 e 4.4.2, ao criticar o debate sobre o estilo, Bötticher (1846) aponta que as discussões ficam apenas no que chama de *Kunstformen* (formas-arte), sendo estas, muitas vezes consideradas como a base de um estilo, desconsiderando os princípios estruturais. Pois bem, o conceito de *Kunstformen* é importante para entender o ponto de partida de Bötticher, contudo, não é explicado no texto que faz parte do corpo documental desta pesquisa, mas sim em sua obra anterior “Die Tektonik der Hellenen” (A Tectônica dos Helenos), com uma publicação parcial em 1844 e uma versão completa em 1852.

¹¹⁷ No original: “Beide Weisen als solche weiterbilden wollen hiesse ein Fertiges überfertigen; beide sind gewesen und werden in ihrem vorigen Sein auch nie wiederkehren.”

¹¹⁸ No original: “Es war auch ihr nicht bewusst wie der Ursprung aller besondern Bauweisen nur ins der Erwirkung eines neuen statischen Kraftprinzips aus der Materie beruhe, welches allein die Bildung eines neuen Raumdekkensystemes möglich macht und hiermit zugleich die einer neuen Kunstformenwelt hervorruft.”

Em resumo, seu conceito de tectônica assegura que todo detalhe arquitetônico em uma obra foi realizada para ser a verdadeira expressão interna de sua própria essência estrutural, funcional e material, assim como parte integrante da fisionomia em geral. Por tal motivo, sua teoria arquitetônica é dividida em duas partes, *Werkformen* (formas-trabalho) e *Kunstformen* (formas-arte) que são assim definidas,

se a *Werkform* incorpora a pura materialidade, ou arranjo funcional e material em resposta às forças estáticas, a *Kunstform* significa uma camada puramente expressiva, adicionada sobre a realidade material do edifício, mas que nos guia para compreender o significado elevado de suas relações estáticas (SCHWARZER, 2017, p. 5, tradução nossa).

A tectônica corresponde a uma sistematização da *Grundformen* de Schinkel (seção 4.3), seu mentor, e parece também unificar as diversas opiniões sobre a relação e a relevância dos elementos ornamentais discutidos no capítulo anterior. A divisão busca estabelecer uma relação racional entre estrutura e ornamento. De certa forma, a tectônica parece ser similar a divisão proposta neste trabalho entre estilemas técnico-construtivos e evocativos. Mas se partimos de uma concepção mais ampla sobre as capacidades evocativas de um estilo, Bötticher assegura que as *Kunstformen* configuram os elementos explicativos de cada parte do edifício e que são independentes do tipo, propriedade e cor do material. A evocação nesse caso é apenas autorreferente, e não de outros aspectos possíveis.

A divisão realizada por Bötticher se consolida também como uma inversão de vetores entre *techné* e *poiesis*. Se antes *techné* era a revelação material da *poiesis*, a divisão entre estrutura e ornamento feita por ele coloca a última como subordinada a primeira. A perspectiva dos estilemas técnico-construtivos como mais importantes surge quando atesta que “toda geração trabalhadora que deu origem a um novo estilo, teve que começar com o processo de superação do material”¹¹⁹ (BÖTTICHER, 1846, p. 117, tradução nossa).

Para ele, essa “superação do material” é anterior à utilização de qualquer elemento decorativo, e, por tal motivo, a história da arquitetura não deve ser vista pela sucessão dos padrões ornamentais, mas sim pelas alterações das necessidades que se impõem ao sistema de cobertura, e, por consequência, aos materiais e forças mecânicas. O entendimento dessa relação é importante por se configurar nos princípios de sua análise, que recorre a história dos estilos, pois, segundo ele: “não foi a negação, mas sim a aceitação e continuação da tradição,

¹¹⁹ No original: “Ein jedes werkthätige Geschlecht das einer neuen Bauweise Ursprung gegeben, hat mit diesem Bewältigungsprozesse der Materie beginnen.”

que foram designadas como o único e historicamente correto caminho que a arte poderia seguir”¹²⁰ (BÖTTICHER, 1846, p. 120, tradução nossa).

Bötticher (1846) analisa então a história da arquitetura e distingue dois tipos de sistemas de cobertura e suas respectivas forças mecânicas: um que usa força relativa, colunas e arquivoltas (helênico); e outra que se vale da força reativa, arcos e abóbadas que permitem vãos maiores (germânico). Um ponto importante dessa dinâmica é o local reservado aos romanos, que é diferente dos vistos nos outros autores.

De uma maneira geral, Hübsch (1828), Rosenthal (1844) e Wolff (1845), viam nos romanos o declínio dos gregos, apesar do ganho estrutural que representava os arcos e abóbadas. Para Bötticher (1846), no entanto, os romanos são vistos como o início do estilo germânico. O problema detectado é que os romanos foram incapazes de criar *Kunstformen*, e recorreram às utilizadas pelos gregos. Assim sendo, formas que foram criadas para simbolizar e expressar a força relativa entraram em conflito com arcos compostos de vários blocos, e não barras monolíticas. O resultado é que houve uma continuação do esquema helênico, mas de um jeito completamente ilógico.

No estilo germânico, as *Kunstformen* helênicas foram sendo gradualmente abandonadas, mas o que foi colocado no lugar não era de igual valor artístico, apesar de Bötticher (1846) não deixar claro o que quis dizer com isso. Mesmo assim, o estilo germânico é visto com bons olhos por traçar vínculos com a totalidade externa mais próximos: os edifícios construídos nesse estilo ainda servem para o mesmo propósito, os significados éticos e funcionais não são incompreensíveis e o sistema estrutural é revelado facilmente. Ele vê esse aspecto como oposto ao helênico, por existir apenas ruínas e com particularidades de funcionamento que são desconhecidas.

Os dois estilos atingiram seu auge, e demarcam a saturação do uso da pedra como material de construção, não sendo possível responder a nenhuma outra força mecânica com ela. Um novo estilo poderá se desenvolver, desde que utilize um novo princípio estrutural e um novo material, algo possível apenas após os dois contribuírem. É dessa forma que Bötticher (1846) chega à conclusão de que a nova força mecânica será a absoluta, e de que esse “novo” material é o ferro. A conclusão para o que vislumbra como novo estilo, é a síntese dos dois precedentes, que deve ser realizada da seguinte forma:

O princípio estrutural é, assim, emprestado dos edifícios arqueados e transformado em um sistema novo e completamente desconhecido; para as *Kunstformen* do novo sistema, de outro lado, o princípio formativo do estilo helênico deve ser adotado

¹²⁰ No original: “war nicht das Negiren sondern das Annehmen und Fortführen der Tradition als der historische und einzig rechte Weg bezeichnet worden den die Kunst nehmen könne.”

para dar expressão artística para as forças estruturais das partes, suas correlações e o conceito espacial.¹²¹ (BÖTTICHER, 1846, p. 120, tradução nossa).

A perspectiva de Bötticher (1846) busca atingir a conciliação entre os dois polos do debate, sem descaracterizar as contribuições realizadas para cada estilo na história da arquitetura. É possível ver em sua defesa, apesar de argumentos diferentes, análise similar a que foi apresentada das fontes anteriores. O estilo germânico é visto como que fornece mais vínculos com a nova totalidade externa, tanto estrutural quanto às necessidades. Da mesma forma, o estilo helênico proporciona, através de suas *Kunstformen*, elementos artísticos melhores que os do estilo germânico. Novo em seus argumentos está a possibilidade da “quebra” da totalidade interna de cada estilo em elementos que podem ser manipulados para melhor responder às necessidades presentes. Algo que não era visto como possibilidade pelos outros autores.

5.3 EM QUAL ESTILO DEVEMOS CONSTRUIR?

A proposta de síntese de estilo realizada por Bötticher não foi nova na história da arquitetura. No século XVIII essa possibilidade já tinha sido aventada por autores franceses como Cordemoy, ou até mesmo na Itália por Piranesi. O que se constitui como novo foi propor a ideia em um período quando o gótico, e os demais estilos medievais, passaram a ser considerados como realmente viáveis. Junto a isso, o autor adicionou a possibilidade de uso de um novo material, o ferro. Ao contrário do que pode parecer, a perspectiva de Bötticher (1846) não é apenas voltada para o futuro, mas considera seriamente o peso da tradição, segundo ele:

Todo progresso espiritual só pode acontecer através do conhecimento do que já existe, e, enquanto a geração deve se esforçar em olhar adiante, deve enviar outro olhar para trás, ao já existente, ao que já se tornou, a fim de obter o conhecimento de uma nova verdade, que absorve o existente e continua a obter um desenvolvimento mais elevado.¹²² (BÖTTICHER, 1846, p. 120, tradução nossa).

¹²¹ No original: “Wird also vom Bogenbaue das statische Kraftprincip entlehnt und zu einem ganz neuen ungekannten Systeme gestaltet, so wird auf der anderen Seite hinsichtlich der Kunstformen des neuen Systems das Formenprincip der hellenischen Weise aufgenommen werden müssen: in den Gliedern die statischen Kräfte, ihren Zusammenhang und raumbildenden Gedanken kunstvoll zu versinnlichen.”

¹²² No original: “Aller Fortschritt des Geistes kann nur geschehen durch Erkenntniss des schon Vorhandenen, und während das Geschlecht mit einem Blicke vorwärts strebt muss es den andern rückwärts senden zum Vorhandenen, zum schon Gewordenen, um aus ihm die Erkenntniss einer neuen Wahrheit, die das Bestehende aufnimmt und in einer weitem höhern Entwicklung fortsetzt, zu gewinnen.” A definição de progresso espiritual contida na frase de Bötticher, em 1846, parece a mesma definição de *Sattelzeit* realizada por Koselleck (2011) apresentada na seção 2.1.

A ideia de “desenvolvimento” também está presente na escolha de um estilo para uso contemporâneo pelos outros autores, porém, dentro de aspectos diferentes da que foi verificada em Bötticher (1846). Este, parece ver no momento presente uma nova temporalidade que articula elementos do passado de acordo com as perspectivas de uma nova totalidade. A noção de que os estilos do passado atingiram o auge não o intimida, ao contrário, é instrumentalizada para que se chegue a um novo, apesar do próprio autor não conseguir discernir a forma como isso seria realizado na prática. Em seu discurso, é possível visualizar uma característica da modernidade, a de que o desenvolvimento se concluirá no futuro. Algo parecido pode ser visto em Hübsch (1828) e Rosenthal (1844). Mesmo atrelando suas escolhas a um dos estilos do passado, há também uma noção de desenvolvimento, conforme veremos a seguir.

Começamos então com Hübsch (1828). A sua análise dos estilos do passado deixa transparecer duas coisas: a predileção pelos estilemas técnico-construtivos, e sua observação que os estilos medievais, através do uso do arco, correspondem melhor as necessidades do presente. Deve-se adicionar a esses pontos o fato de que Hübsch (1828) estabelece no decorrer do texto que os estilos que chegaram ao auge não podem dar mais nenhum passo sem que isso leve ao declínio. Assim sendo, em seus termos:

Todos reconhecerão imediatamente que o novo estilo deve ser mais semelhante com o *Rundbogenstil* – na verdade, é essencialmente o *Rundbogenstil*, como teria se tornado, se pudesse ter se desenvolvido completamente ileso ao estilo antigo, sem nenhum reminiscência adversa, de forma livre e imparcial.¹²³ (HÜBSCH, 1828, p. 51, tradução nossa).

A opção por esse estilo, é feita de forma “imparcial”, e fornece um “esqueleto” para que o artista possa dar vida com sua individualidade. Essa “base”, fornecida pelo *Rundbogenstil*, é suficiente para que se desenvolva respondendo à qualquer demanda que possa surgir.

Rosenthal (1844) parte da possibilidade de desenvolvimento de maneira similar a Bötticher e Hübsch, contudo, o ponto onde houve uma ruptura de desenvolvimento não foi *Rundbogenstil*, mas sim o gótico. Lembramos aqui sua inclinação a considerar os estilemas evocativos como os mais importante para a hierarquização de determinado estilo, é isso que o faz escolher o estilo gótico como passível de uso, mas sua argumentação vê o estilo como ainda incompleto e traz conotações declaradamente religiosas. Para ele, o efeito de novas

¹²³ No original: “Es wird Jeder sogleich erkennen, daß der neue Styl am meisten Ähnlichkeit mit dem Rundbogen-Style erhalten muß - ja daß er im Wesentlichen der Rundbogen-Styl ist, so wie dieser geworden wäre, wenn er sich ohne alle nachtheilige Rückerinnerung an den antiken Styl ganz frei und unbefangen hätte entwickeln können.”

ideias é sentido antes nas artes, e por tal motivo, o gótico antecipou a Reforma em quatrocentos anos. Mas quando essa chegou, o estilo já havia saído do rumo, corrompido pela opulência, o que ele defende,

Portanto, não o estilo germânico, como ele realmente se desenvolveu historicamente, mas provavelmente, como teria em condições favoráveis, ou seja, sem a influência perturbadora do severo catolicismo daqueles dias, e de mãos dadas com a Reforma, se isso não se tivesse transformado em um extremismo falso, e ainda precisasse se desenvolver, queremos fazer dele o nosso.¹²⁴ (ROSENTHAL, 1844, p. 27, tradução nossa).

A necessidade de “desenvolvimento”, presente nos três autores acima mencionados, complementa a analogia do “quebra-cabeça” realizada na introdução desta pesquisa (seção 1.2). Naquela oportunidade, realçamos que os estilos que chagaram ao “ápice” não podem se desenvolver sem que isso cause sua ruína. Essa ideia ficou evidente na leitura dos estilos históricos apresentadas neste capítulo. As propostas, até aqui, giram em torno de peças “incompletas” do passado, que podem ser complementadas para serem encaixadas na nova totalidade externa, como no caso de Hübsch (1828) e Rosenthal (1844), que defendiam a manutenção da totalidade interna do estilo, algo que não era um problema para Bötticher, e sua proposta de síntese.

Wolff (1845), em compensação, não compactua com futuros desenvolvimentos de um estilo. Ao hierarquizar os estilemas evocativos como os mais importantes, apela para características “universais” dos estilos antigos e defende que a nova totalidade externa não tem a vocação nem a habilidade de criar algo novo e deve assim, desistir de tentar produzir um estilo nacional e original. Adiciona que seríamos indignos das descobertas dos tesouros da antiguidade se não fizéssemos usos deles, assim sendo,

nossa tarefa pode consistir apenas em sermos novos na composição e modificação dos elementos já desenvolvidos naturalmente na antiguidade, e por este meio a invenção é um escopo limitado, mas ainda muito amplo, um grande campo fértil que nunca será esgotado.¹²⁵ (WOLFF, 1845, p. 270, tradução nossa).

Ele conclui suas observações com elementos que corroboram sua perspectiva de que a arte, e a arquitetura em específico, são universais. A “invenção” apenas se aplica na demonstração de como as leis eternas da forma, descobertas pelos antigos, podem ser empregadas. Segundo ele, o período no qual vive abandonou a reivindicação de ser particular

¹²⁴ No original: “Also nicht den germanischen Baustyl, wie er sich historisch wirklich entwickelt hat, wohl aber, wie er sich unter günstigen Verhältnissen, d. h. ohne den störenden Einfluß des damaligen schroffen Katholicismus und Hand in Hand mit der Reformation, wenn diese nicht auch zu einem falschen Extreme übergegangen wäre, entwickelt haben und noch entwickeln würde, wollen wir zu dem unsrigen machen!”

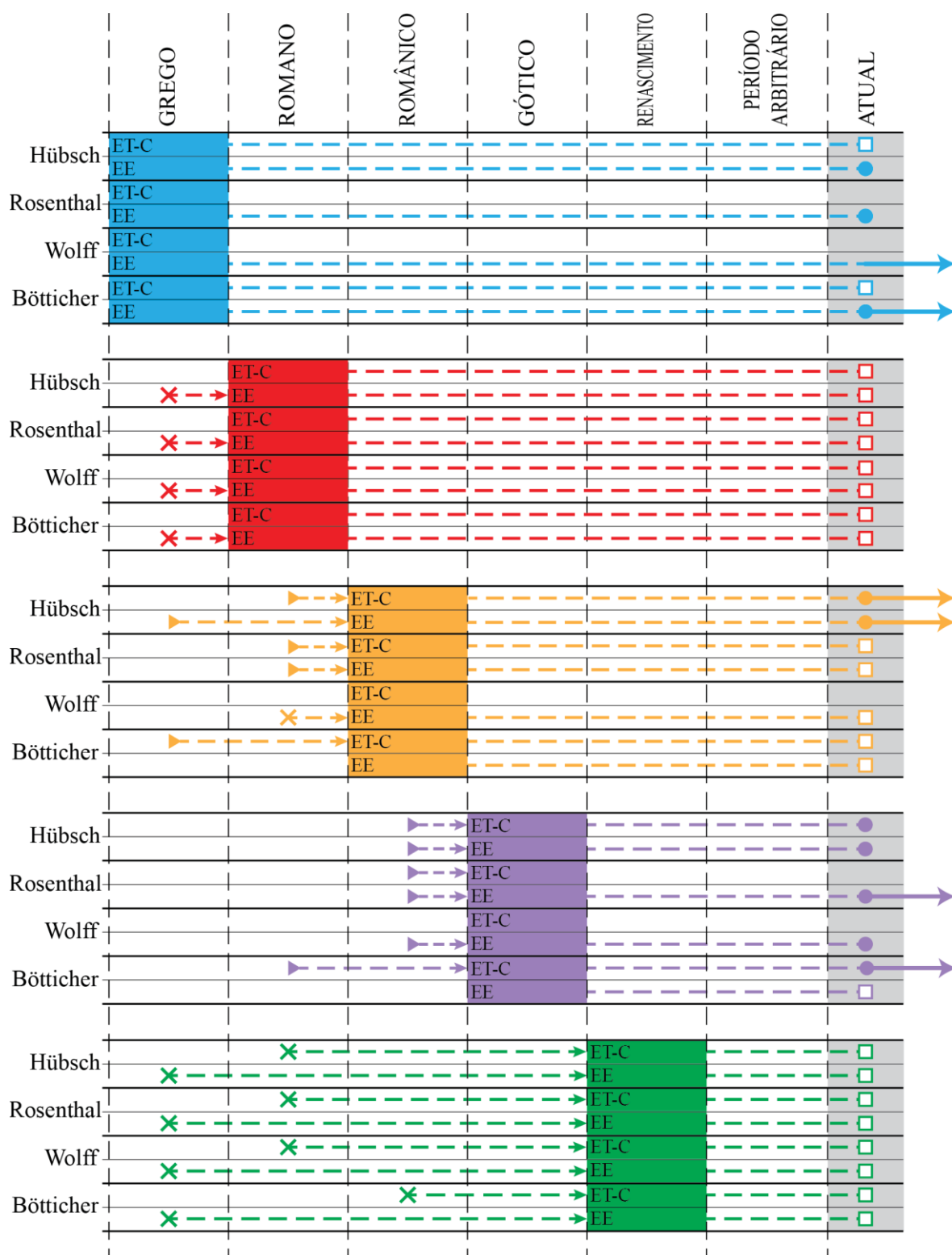
¹²⁵ No original: “Unsere Aufgabe kann nur darin bestehen neu zu sein in der Zusammenstellung und Modificirung der im Alterthume schon naturgemäß ausgebildeten Bauelemente, und hiermit ist der Erfindung ein zwar begrenzter, aber immer noch sehr weiter Spielraum, ein großes fruchtbares niemals zu erschöpfendes Feld eröffnet.”

e nacional em favor do universal, porém, mesmo assim, as diferenças dos povos podem se impor, embora subordinadas ao que acredita ser o certo e a verdade.

Um estilo novo, *Rundbogenstil*, gótico (ou germânico) e antigo (preferencialmente grego). Quatro autores que demarcam quatro escolhas diferentes sobre qual estilo deve ser utilizado (ou desenvolvido) nos estados germânicos no início do século XIX. A tabela 01 traz um resumo das leituras e interpretações dos estilos realizadas pelos autores do corpo documental primário. Em resumo, verificar estilemas qualificados positivamente não o torna indicado para uso. Algo possível de se perceber principalmente nas avaliações dos estilos grego e gótico. Da mesma forma, é possível ver certa unanimidade quanto a rejeição dos estilos romano e renascentista, com indicações de origens também similares.

Os estilos em si são analisados dentro de parâmetros muito similares entre todos. Há uma certa unanimidade quanto as qualidades e os defeitos de cada um deles. Por que tanta diversidade de opções?

TABELA 1 - INTERPRETAÇÃO DOS ESTILOS E INDICAÇÕES DE USO



LEGENDA

ET-C: Estilema Técnico-Construtivo

EE: Estilema Evocativos

X - - -> Origens mal interpretadas.

▶ - - -> Origens bem interpretadas.

- - - ● Qualificação positiva, mas sem vínculos suficientes.

- - - □ Qualificação negativa, sem vínculos suficientes.

● - - -> Indicação de uso, mas necessita desenvolvimento.

- - -> Indicação de uso, não necessita desenvolvimento.

FONTE: O autor (2019)

O segredo não está no “estilo”, mas sim na hierarquização de seus componentes básicos realizados por cada autor, o que chamamos de estilemas. É a partir desse pensamento, ancorado no presente, que cada um modela seu próprio “espaço de experiência” com vista ao “horizonte de expectativas”. Como fruto de uma consciência pessoal, há uma certa arbitrariedade na escolha das fontes de experiência e na maneira como são agregadas. Finalizamos parafraseando a citação de Schlegel (1997) apresentada na seção 3.2.2, cada qual encontrou nos estilos históricos aquilo que precisava ou desejava; sobretudo a si mesmo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tempo é a substância de que sou feito.
O tempo é um rio que me arrasta, mas eu sou o rio;
é um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre;
é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo.

- Jorge Luís Borges, 1951

Vivemos no tempo das invenções. Porque um arquiteto não deveria, então, sentar e inventar um novo estilo arquitetônico?

- Rei Maximiliano II da Baviera, 1850

O recorte temporal estabelecido por esta pesquisa fez florescer ambivalências com relação à análise da arquitetura. Por um lado, a arquitetura representa um tempo passado, catalisa intenções e necessidades do momento no qual foi realizada, sejam estas físicas ou espirituais. Por outro, sua persistência de representação através dos tempos agrega qualidades simbólicas e evocativas de pertencimento, que vão muito além das que foram originariamente concebidas. A arquitetura, assim, não tem apenas a temporalidade original de objeto construído, mas produz novas temporalidades que estão além dos seus componentes físicos. O descolamento do objeto construído para a produção de novas temporalidades é articulada através do conceito de estilo.

A escolha de um estilo, então, demarca o cruzamento entre o “campo de experiência” na qual a arquitetura estava incluída através das tradições herdadas e o “horizonte de expectativas”, em sua capacidade de representar presente e futuro. O que buscamos evidenciar nesta pesquisa é quanto o conceito de “estilo” se tornou o meio articulador entre diferentes visões de passado e futuro em arquitetura, e que esta decorria da quebra do “estilo” em estilemas técnico-construtivos, ligados a *techné*; e estilemas evocativos, ligados a *poiesis*. Essa quebra era realizada como meio de hierarquizar qual das características dos estilos tecia mais vínculos com uma nova totalidade externa, ou, em muitos casos, definia o ponto de partida para futuros desenvolvimentos.

Se antes havia uma “autoridade” a ser seguida, mesmo com um certo grau de liberdade, o *Sattelzeit* alarga essas possibilidades. Isso decorre de diversos fatores que foram apresentados por nós como: os diversos questionamentos realizados a tradição; o surgimento de uma nova profissão que concorreria com os arquitetos no discurso do edifício construído; e, as convulsões sociais nas quais os estados germânicos estavam mergulhados na primeira metade do século XIX. A complexidade de fatores que influenciam a tomada de decisão na arquitetura levou, da mesma forma, a uma complexidade de soluções.

Assim sendo, a escolha de um determinado estilo não era necessariamente arbitrária, ou apenas vítima da moda e do gosto, mas se constituía ela mesma como as faces de Jano: voltada para trás, apontava para a ligação que a arquitetura deve ter com sua herança histórica; voltada para frente, busca relacionar a tradição com o futuro da arquitetura e de uma nação ainda em desenvolvimento. É a partir do cruzamento desses fluxos temporais que cada autor constitui complexas narrativas, no qual o “estilo” surge como elemento articulador de temporalidades.

Nesse ponto entra em jogo a ambivalência da análise arquitetônica do período, sobre a qual discorreremos no primeiro parágrafo. Mesmo almejando criar bases seguras para fugir da arbitrariedade, não percebem que o próprio “tempo” que “criam” em suas análises era o que os arrastava. Ou seja, na fuga da “arbitrariedade” as narrativas construía também outras “arbitrariedades” variando de acordo o “campo de experiência” de cada um. Por tal motivo, a pergunta de Maximiliano II, em epígrafe, ficaria ainda sem resposta por algum tempo.

6.1 EPÍLOGO: APROFUNDAMENTO DO DEBATE

Toda pesquisa chega a um ponto em que é necessário parar, mas isso de maneira alguma deve ser entendido como um “fim”. Se usarmos a mesma metáfora das faces de Jano para analisar o que nós mesmos fizemos, poderíamos dizer que: voltado para trás, devemos ter em mente que o que foi feito corresponde à um aprofundamento possível com o tempo disponível e fatores pessoais que nos cercaram; voltado para frente, devemos compreender que o que escrevemos corresponde apenas a um fragmento da complexidade percebida durante os dois anos de estudo, e que havia outros caminhos possíveis que não foram, mas que poderiam ter sido, abordados.

A presente pesquisa, então, não se propôs a esgotar completamente o debate sobre o estilo nos estados germânicos no início do século XIX. O questionamento inicial era demonstrar como “estilo”, termo muito vulgarizado nos dias de hoje, correspondia a interpretações aprofundadas com relação ao passado e ao futuro, e não apenas uma roupagem aleatória colocada em um edifício para que esse represente algo.

A solução para o questionamento acima partiu do pressuposto que apenas a “arquitetura” e a “história”, enquanto disciplinas, não forneceriam material suficiente para dar conta da complexidade do tema. Por tal motivo, agregamos a esses outros dois campos: “história da arte” e “filosofia”. Por se tratar de uma pesquisa que ambicionou ser multidisciplinar, o breve tempo disponível para a execução de um mestrado não possibilitou

que outros caminhos pudessem ser cobertos. Da mesma forma, nossa pouca familiaridade com língua alemã nos criou diversos entraves para aprofundamentos de pesquisa. Como exemplo dos entraves, durante a pesquisa foram mapeados outros textos com estrutura parecida com a dos selecionados, mas não houve tempo hábil para traduções e análises. Foi descoberto, inclusive, duas séries de artigos publicados em periódicos que tornaram o debate mais direto, com questionamentos e respostas entre os autores. Uma dessas séries de artigos, inclusive, tem como debatedor Wolff. A análise de mais documentação a respeito do nosso objeto de estudo propiciaria uma panorama mais abrangente, que poderia reforçar nossa hipótese sobre os estilemas.

As ausências contidas neste trabalho apontam para as possibilidades de aprofundamento posterior, gostaríamos, então, de citar algumas delas. A primeira que deve ser mencionada é a ausência de uma abordagem mais aprofundada da obra de Hegel. Seu trabalho sobre estética teve muito influência nas décadas de 1830 e 1840, sendo esta perceptível nas definições tanto da Enciclopédia Brockhaus quanto na obra de Wolff, que, a princípio, parece utilizar do mesmo enquadramento histórico do filósofo alemão. Outra ausência foi a falta de um aprofundamento na formação do arquiteto nos estados germânicos do início do século XIX, assim como a falta de um conteúdo imagético que ajudaria a dar mais densidade

Sabemos também da falta de material gráfico sobre arquitetura que poderia esclarecer alguns elementos que foram explicados apenas textualmente. Sobre esse ponto há outras justificativas. Na segunda metade do século XIX houve diversas restaurações de edifícios tanto do medievo quanto da antiguidade. Infelizmente, as observações das fontes no recorte temporal da pesquisa é anterior as restaurações, por tal motivo, fica difícil de saber se os pontos comentados dizem respeito a elementos que foram modificados e que não seriam mais visíveis em fotos. Isso exigiria uma pesquisa aprofundada sobre o real estado dos edifícios antes das modificações, aprofundamento esse que não houve tempo hábil para desenvolvimento.

Outro aspecto é digno de menção para futuro aprofundamento de pesquisa. Recorreu-se, na documentação secundária, a autores consagrados e conhecidos da história da arquitetura e das artes como: Winckelmann, Goethe, August e Friedrich Schlegel. Mas não houve tempo para abordar outros que, por mais que não sejam mais tão conhecidos, detinham prestígio na época estudada. Em muitos casos, alguns pontos de vista dos autores das fontes, que foram retraçados até os autores consagrados, poderiam estar ligados a ideia de outros, menos famosos, porém mais próximos.

REFERÊNCIAS

- ACKERMAN, James S. A theory of style. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 20, n. 3, jun.-ago. 1962.
- ALLERT, Beate. Goethe and the visual arts. In: SHARPE, Leslie. **The Cambridge companion to Goethe**. New York: Cambridge University Press, 2002.
- BAUSTIL. In: BROCKHAUS Enzyklopädie. 9. Aufl. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1847. 2. Band: Balde - Buchhandel, p. 129.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BERGDOLL, Barry. **European architecture**, 1750-1890. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BERGDOLL, Barry. Archaeology vs. history: Heinrich Hübsch's critique of neoclassicism and the beginnings of historicism in German architectural theory. In: **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 5, n. 2, p. 3-12, 1983.
- BERLIN, Isaiah. **Three critics of the enlightenment**: Vico, Hamann, Herder. 2ed. New Jersey: Princeton University Press, 2013.
- BÖTTICHER, Carl Gottlieb Wilhelm. Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage. In: **Allgemeine Bauzeitung**, Wien, 9. Band, 1846, p. 111-125.
- BRESSANI, Martin. Revivalism. In: BRESSANI, Martin; JONG, Sigrid de. Contandriopoulos (org.). **The companions to the history of architecture**, Volume III, Nineteenth-Century Architecture. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 2017.
- DIE FORTBILDUNG der Baukunst und die Preisaufgabe der Münchner Akademie. **Deutsches Kunstblatt**, Leipzig, 5 apr. 1851, n.14, p. 105-106.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Précis of the lectures on architecture**. Los Angeles: Getty Research Center, 2000.
- EIN NEUER Baustyl. **Deutsches Kunstblatt**, Leipzig, 10 mai. 1851, n.19, p. 145-147.
- EINLADUNG zu einer Preisbewerbung, die Anfertigung eines Bauplans zu einer höheren Bildungs- und Unterrichts-Anstalt betreffend. **Deutsches Kunstblatt**, Leipzig, 5 apr 1851, n.19, p. 106-108.
- ELSNER, Jas. Style. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard. (eds.) **Critical terms for art history**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- ESTILO. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/estilo/>>. Acesso em: 23 out. 2019.

EVRIGENIS, Ioannis D.; PELLERIN, Daniel. Introduction. In: HERDER, J. G. **Another philosophy of history**, and selected political writings. Indianápolis: Hackett Publishing Company Inc., 2004.

FEFERMAN, Milton V. Caos e ordem: origens, desenvolvimentos e sentidos do conceito de tipologia arquitetônica. In: OLIVEIRA, Beatriz S. [et. al.] (orgs.). **Leituras em teoria da arquitetura**, vol. 1. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009. p. 46-71.

FICHTE, Johann G. **Addresses to the German nation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

FORTY, Adrian. **Words and buildings: a vocabulary of modern architecture**. London: Thames & Hudson, 2000.

GINZBURG, Carlo. Estilo: inclusão e exclusão. In: _____. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 139-175.

GOETHE, Johann W. **Escritos sobre arte**. 2ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GOETHE, Johann W. **Goethes Werke**. IV Abtheilung, 25. Band. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1901.

GOMBRICH, E. H. **Norma e Forma: estudos sobre a arte da Renascença**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. Style. In: PREZIOSI, Donald (org.) **The art of art history: a critical anthology**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

HEGEL, G. W. F. **A arquitetura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

HERDER, J. G. **Briefe zur Beförderung der Humanität**. Berlin: Edition Holzinger, 2013a. E-book. Disponível em: <<http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781482559774?page=0>>. Acesso em: 25 out. 2019.

HERDER, J. G. **Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit**. Berlin: Edition Holzinger, 2013b. E-book. Disponível em: <<http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781482559736?page=0>>. Acesso em: 25 out. 2019.

HERDER, J. G. **Também uma filosofia da história para a formação da humanidade**. Lisboa: Edições Antígona, 1995.

HERRMANN, Wolfgang (org.). **In what style should we build? The German debate on architectural style**. Los Angeles: Getty Center, 1992.

HÜBSCH, Heinrich. **In welchem Style sollen wir bauen?** Karlsruhe: Verlag der Chr. Fr. Müller'schen Hofbuchhandlung und Hofbuchdruckerei, 1828.

HVATTUM, Mari. Zeitgeist, style, and stimmung: Historiography of Architecture. *In*: ECK, Caroline van; JONG, Sigrid de. (org.) **The companions to the history of architecture**, Volume II, Eighteenth-Century Architecture. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 2017.

JANSEN, Christian. The Formation of German Nationalism, 1740-1850. *In*: SMITH, Helmut Walser (org.). **The Oxford handbook of modern German history**. New York: Oxford University Press, 2011.

KOHN, Hans. Arndt and the character of German nationalism. **The American Historical Review**, v. 54, n. 4, p. 787-803, jul. 1949.

MOORE, Gregory. Introduction. *In*: FICHTE, Johann G. **Addresses to the German nation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. xi-xxxvi.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

KOSELLECK, Reinhart. **The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts**. Stanford: Stanford University Press, 2002.

_____. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

_____. Introduction and prefaces to the *Geschichtliche Grundbegriffe*. **Contributions to the History of Concepts**, v. 6, n. 1, p. 1-37, jul./set. 2011.

_____. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

KRUFT, Hanno-Walter. **A history of architectural theory: from Vitruvius to the present**. New York: Princeton University Press, 1994.

MALLGRAVE, Harry F. **Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

PATETTA, Luciano. **L'architettura dell'Eclettismo: fonti, teorie, modelli, 1750-1900**. Milano: Maggioli Editore, 2008.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PEVSNER, Nikolaus. **A history of building types**. 5th ed. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

PICON, Antoine. From “poetry of art” to method: the theory of Jean-Nicolas-Louis Durand. *In*: DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Précis of the lectures on architecture**. Los Angeles: Getty Research Center, 2000. p. 1-72.

POTTS, Alex. The verbal and visual in Winckelmann’s analysis of style. **Word & Image**, v. 06, n. 03, jul./set. 1990. p. 226-240.

_____. Introduction. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. **History of the art of antiquity**. Los Angeles: Getty Institute, 2006. p. 1-53.

REBENICH, Stefan. The making of a bourgeois antiquity: Wilhelm von Humboldt and Greek history. In: SCHÜREN, Ute; SEGESSER, Daniel Marc; SPÄTH, Thomas (Ed.). **Globalized antiquity: uses and perceptions of the past in South Asia, Mesoamerica, and Europe**. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2015. p. 297-316.

ROSENTHAL, Carl Albert. In welchem Style sollen wir bauen? (Eine Frage für die Mitglieder des deutschen Architektenvereins). In: **Zeitschrift für praktische Baukunst**, Leipzig, 4. Band, 1844, p. 23-27.

SCHAPIRO, Meyer. **Theory and philosophy of art: style, artist and society**. New York: George Braziller, 1994.

SCHLEGEL, August W. **Doutrina da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich. Grundzüge der gotischen Baukunst; auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Theil von Frankreich. In dem Jahre 1804. bis 1805. In: SCHLEGEL, Friedrich. **Sämmtliche Werke**, Sechster band. Wien: Jakob Mayer und Compagnie, 1823. p. 221-300.

_____. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

SCHMIDT, Royal J. Cultural nationalism in Herder. **Journal of the History of Ideas**, v. 17, n.3, p. 407-417, jun. 1956.

SCHULZE, Hagen. **The Course of German nationalism: from Frederick the Great to Bismarck, 1763-1867**. New York: Cambridge University Press, 1991.

SCHWARZER, Mitchell. **German architectural theory and the search for modern identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. The sources of Architectural Nationalism. In: DARREN, Deane; BUTLER, Sarah. **Nationalism and Architecture**. London: Routledge, 2012. p. 19-38.

_____. German tectonics. In: BRESSANI, Martin; JONG, Sigrid de. Contandriopoulos (org.). **The companions to the history of architecture**, Volume III, Nineteenth-Century Architecture. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 2017. p. 1-13.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Como um raio fixo”, Goethe e Winckelmann: o Classicismo e suas aporias. In: _____. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 252-267.

SMITH, Helmut Walser. **The Continuities of German History: nation, religion, and race across the long Nineteenth Century**. New York: Cambridge University Press, 2008.

STIL. In: BROCKHAUS Enzyklopädie. 9. Aufl. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1847. 13. Band: Schouw – Suetonius, p. 683-684.

STYL. In: BROCKHAUS Enzyklopädie. 2. Aufl. Leipzig und Altenburg: F. A. Brockhaus, 1817. 9. Band: Seetz bis Tiz, p. 546-548.

STYL. In: BROCKHAUS Enzyklopädie. 7. Aufl. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1827. 10. Band: Schw – Sz, p. 786-790.

STYL. In: BROCKHAUS Enzyklopädie. 8. Aufl. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1836. 10. Band: Schw – Sz, p. 763-766.

STYL DER KUNST. In: BROCKHAUS Enzyklopädie. 7. Aufl. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1827. 10. Band: Schw – Sz, p. 790.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. 5ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SÜSSEKIND, Pedro. A recriação da Grécia: o debate de Goethe e Schiller sobre a imitação dos antigos. **Kléos**, Rio de Janeiro, n. 11/12, p. 77-89, 2007/2008.

UGO, Vittorio. **Architettura e temporalità**. Milano: Edizioni Unicopli, 2007.

VAN ECK, Caroline. *et. all.* (eds.) **The question of style in philosophy and the arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

VESELY, Dalibor. Architecture and the conflict of representation. **AA Files**, London, n. 8, p. 21-38, jan. 1985.

VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. São Paulo: Martins, 2007.

WATKIN, David; MELLINGHOFF, Tilman. **German architecture and the classical ideal**. Cambridge: The MIT Press, 1987.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Anmerkungen über die Baukunst der Alten**. Leipzig: verlegt Johann Gottfried Dyck, 1762.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Geschichte der Kunst des Altertums**. Erster Theil. Dresden: In der Waltherischen Hof-Buchhandlung, 1764.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **History of the art of antiquity**. Los Angeles: Getty Institute, 2006.

WOLFF, Johann Heinrich. Einige Worte über die von Herrn Professor Stier bei der Architektenversammlung zu Bamberg zur Sprache gebrachten architektonischen Fragen. In: **Allgemeine Bauzeitung**, Wien, 2. Band, 1845, p. 255-270.